世界書局

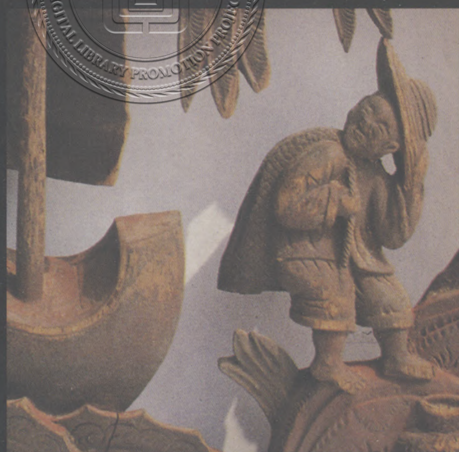
中國歌謠

楊家駱⊙主編
朱自清⊙撰

中國俗文學叢刊







朱自清 撰

中國歌謠



世界書局 印行

朱自清小傳

朱自清，原名自華，號秋實，後改名自清，字佩弦。為現代著名散文家、詩人、文學研究家。原籍浙江省紹興縣，由於祖父、父親都在揚州定居，所以自稱「揚州人」。

一九一七年考上北京大學哲學系，學生時代活躍於「五四」愛國運動，並積極參與北大學生為傳播新思想而組織的平民教育講演團，畢業後加入新文學運動，亦成為「文學研究會」的早期會員。一九二五年後，任清華大學中國文學系教授、系主任，在這期間曾休假遊學歐洲，寫下了著名的「倫敦雜記」。

他在文學方面有極大的成就，以新詩、散文著稱，其文字精鍊得不能增減一字。初期寫的詩以「毀滅」最為人所稱道，另有「蹤跡」、「背影」、「你我」等名作。晚年則致力於從事研究，以語言作為文學研究的基礎，其用意在於啟蒙與普及，《中國歌謠》即此期間之代表作，另更有「詩言辨志」、「國文教學」及「經典常談」等。

此本《中國歌謠》是朱自清在清華大學授課時蒐羅博引的教材，堪稱是近代中國歌謠研究的開山著作。主要論述的內容，包含了歌謠的定義釋名、起源發展、歷史、

分類、歌謠結構與修辭、歌謠的收錄與評價等，其中所引用涉及的材料豐富，除了詩經、樂府詩集、山歌、粵風等中國古代歌謠重要資料外，同時也吸取許多外國的理論，將中國歌謠作了較具系統的分析論述，在中國歌謠研究發展上，具有相當的價值。

★書後附有作者朱自清年表



目錄



一、歌謠釋名

【歌謠與樂】詩經魏風園有桃裏有一句道：『心之憂矣，我歌且謠。』毛傳說，『曲合樂曰歌，徒歌曰謠。』陳奐詩毛氏傳疏九申其義云：『「合樂曰歌」釋「歌」字。周語，「瞽獻曲」，韋注云，「曲，樂曲。」此「曲」之義也。「徒歌曰謠」釋「謠」字。爾雅釋樂，「徒歌謂之謠。」此傳所本也。說文，「䚻，徒歌。」䚻，古「謠」字，今字通作「謠」。初學記樂部上引韓詩章句云，「有章曲曰歌，無章曲曰謠。」章，樂章也；「無章曲」，所謂「徒歌」也。正義云，「此文『歌』『謠』相對，謠既徒歌，則歌不徒矣。行葦傳曰，『歌者，合於琴瑟也』。」案行葦傳「比於琴瑟」，孔依此傳言，「合樂」意改之耳。』成伯璵毛詩指說引梁簡文十五國風義，也說：『在辭爲詩，在樂爲歌。』(見阮元經籍籑詁) 本來歌謠都是原始的詩，以『辭』而論，並無分別；只因一個合樂，一個徒歌，以『聲』而論，便自不同了。但據杜文瀾古謠諺凡例，『合樂』又有兩種：一是『工歌合樂』，(原注) 如史記樂書載樂府太乙歌，蒲梢歌。一是『自歌合樂』。(原注) 如史記高祖紀，擊筑爲大風歌。『一則本意在於合樂，非欲徒歌，一則本意在於徒歌，偶然合樂。故琴操、琴曲、琴引之類，從容而成，已著翰墨者，固與徒歌迴殊；(原注) 如後漢書蔡邕傳所作

釋誨，末附琴歌。倉猝而作，立付絃徽者，仍與徒歌相仿。』（原注）如琴操卷上載公無渡河箜篌引。姑不論杜氏所舉的例如何，這後一種是仍當屬於謠的。

爾雅釋樂舊注，『謠，謂無絲竹之類，獨歌之。』（經籍纂詁）桂馥說文義證引一切經音義二十，『爾雅，「徒歌爲謠」，說文，「獨歌也」。』又十五，『說文，「獨歌也」，爾雅，「徒歌爲謠」。徒，空也。』他說，『獨歌謂一人空歌，猶徒歌也。』但徒歌一名，並未明示人數；獨歌若果如桂馥所釋，實是確定了或增加了徒歌的意義。謠還有『行歌』一解，見國語晉語『辨妖祥於謠』韋注。桂馥說這又是『以道路行歌爲徒歌』了。

古謠諺凡例又說，『謠與歌相對，則有徒歌合樂之分，而歌字究係總名：凡單言之，則徒歌亦爲歌（說本孔氏正義）。故謠可聯歌以言之，（原注）如史記秦始皇本紀集解引嘉平謠歌，晉書五行志載建興中江南謠歌。亦可借歌以稱之。』（原注）如孟子述孔子聞孺子歌，左氏昭十二年傳載南蒯鄉人歌，史記灌夫傳載潁川兒歌，漢書董宣傳載京師歌，晉書山簡傳載襄陽童兒歌，祖逖傳載豫州耆老歌，舊唐書薛仁貴傳載軍中歌。至於歌謠聯爲一名則始見於淮南子主術訓，文云，『古聖王……出言以副情，發號以明旨，陳以禮樂，風之以歌謠。』

【歌謠的字義】以上從樂的關係上解釋歌謠的意思。但這兩個字的本義是什麼呢？書舜典，『歌永言』。馬注又鄭注，『歌，所以長言詩之意也。』詩子衿傳『誦之歌之』疏，『歌之，謂引聲長詠之』。（並見經籍纂詁）這也就是詩大序說的『情動於中而形於言。言之不

足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故永歌之』。郝懿行爾雅義疏引釋名云，『人聲曰歌。』他說，『歌有弦歌，笙歌，要以人聲爲主。』爾雅釋樂孫注，『謠，聲消搖也。』（經籍纂詁）消搖是自得其樂的意思。廣韻四宵，『繇，喜也。』引詩『我歌且繇』，陳奐說，『或義本三家詩。』『喜』與『消搖』是很相近的。謠又有『毀』義，見離騷『謠諑謂余以善淫』王注，那是相去較遠了。

【歌謠的異名】樂府詩集引梁元章一作帝纂要曰，『齊歌曰謳，吳歌曰歈，楚歌曰豔，浮歌曰哇，……』前三種是因地異稱，後一種許是聲音的關係，國語楚語注，『浮，輕也。』大概這種歌的調子是很輕靡的。近來又有『俗歌』一名，（見談龍集，海外民歌譯序江陰船歌序）則是別於一般的詩歌而言。謠有『謠言』，『風謠』，（見後漢書，據古謠諺卷一百引）『謠辭』，（見舊唐書，據同書目錄）『民謠』，（見晉書）『百姓謠』（見南史）『口謠』（見明季北略，據同書目錄）等名字。謠字有或作『譌』字者，如風俗通皇霸篇，載趙王遷時童謠，史記趙世家，『童謠』作『民譌言』。『謠』字有誤作『訛』字者，如宋書符瑞志，載永光初謠言，前廢帝紀『謠』作『訛』，而其詞用韻，實係歌謠之體，與他處『訛言』無韻者不同。（採錄古謠諺凡例本文與注）又有以『風詩』總稱歌謠的。（談龍集讀童謠大觀）

古謠諺凡例說：『謳有徒歌之訓，（原注）楚辭大招王注云，「徒歌曰謳」亦可訓謠。（原注）莊子大宗師篇釋文云，「謳，謌謠也。」吟本訓歌，（原注）戰國秦策注云，「吟，

歌吟也。」與謳謠之義相近。(原注) 文選陳孔璋答東阿王牋「以爲吟頌」注云，「吟頌，謂謳吟歌頌。」唱可訓歌；(原注) 禮記樂記「一唱而三歎」鄭注云，「倡，發歌句也，唱與倡同。」誦亦可訓歌；(原注) 禮記文王世子「春誦夏弦」鄭注云，「誦，謂歌樂也。」譟有讙呼之訓；(原注) 國語韋注云，「譟，讙呼也。」呼亦歌之聲，(原注) 尚書大傳云，「其歌之呼也」鄭注云，「呼，出聲也。」並與謳謠之義相近。故謠可借謳以稱之，(原注) 如左氏宣二年傳載宋城者謳。又可借吟唱誦譟以稱之』。(原注) 如晉書石虎載記引佛圖澄吟，北齊書後主記載童戲唱，左氏僖二十八年傳載晉輿人誦，哀十七年傳載衛侯夢渾良夫譟。這謳、吟、唱、誦、譟、呼幾個名字裏，吟、譟、呼 (古謠諺目錄中，加一字稱爲『呼語』) 都甚少見，且據古謠諺所錄的而論，也與我們現在所謂歌謠不合；那些只是個人的歌罷了。

此外南方還有『山歌』，廣東也稱爲『歌仔』，(見屈大均廣東新語粵歌條) 普通以指情歌，但據梁紹壬秋雨盦筆記四及鍾敬文先生歌謠雜談三，(見歌謠週刊七十一號) 其範圍頗廣，與『歌謠』之稱，幾乎無甚分別。——廣西象縣的僮人又有所謂『歡』，是用僮語所唱的山歌；用官話唱的則仍叫做山歌。(見歌謠週刊五十四號僮人情歌) 又有『秧歌』，義是農歌，但所包也甚雜。這兩種大抵七言成句，與句法參差的不同。更有甘肅的『話兒』，(見歌謠週刊八二號袁復禮先生文) 直隸新河的『差兒』，『數大嘴兒』，『但掌兒』等俗名。(見

歌謠週刊六十八號，傅振倫先生歌謠雜說）這些是只通行於一定地域的。

【歌謠的廣義與狹義】中國所謂歌謠的意義，向來極不確定：一是合樂與徒歌不分，二是民間歌謠與個人詩歌不分；而後一層，在我們現在看起來，關係更大。詩經所錄，全爲樂歌，（顧頡剛先生說，見北京大學研究所國學門週刊第十、十一、十二期）所有的只是第二種混淆。玉臺新詠與樂府詩集則兩種混淆都有；這或因玉臺的編輯者以豔辭爲主，樂府的編輯者則以『樂府體』爲主之故。後來楊愼輯古今風謠，杜文瀾輯古謠諺，那第一種混淆是免了，而杜氏凡例，尤嚴於合樂、徒歌之辨；但第二種混淆依然存在。我想，『詩以聲爲用』的時代早已過去，就是樂府，漢以後也漸漸成了古詩之一體——郭茂倩雖想推尊樂府，使它爲『四詩之續』，但他的努力幾乎是徒然的；元明兩代雖有少數注意他的書的人，眞正地看重它，研究它的，直到近來才有——歌謠與樂府，於是都被吸收到詩裏；楊氏、杜氏是以廣義的詩爲主來輯錄歌謠的，自然民間的與個人的就無分別的需要了。但也有兩個人，無論他們自己的歌謠觀念如何，他們輯錄的材料的範圍，却能與我們現在所謂歌謠相合的；這就是李調元的粵風，和華廣生的白雪遺音的大部分。這兩個人都在杜文瀾以前；所以我疑心他們未必有我們的歌謠觀念，只是範圍偶合罷了。

至於歌謠之別，古謠諺凡例裏有一段說明，可供參考，他說：『謠諺二字之本義，各有專屬主名。蓋謠訓徒歌，歌者，詠言之謂，詠言即永言，永言即長言也。諺訓傳言，言

者，直言之謂，直言即徑言，徑言即捷言也。長言生於詠歎，故曲折而紆徐；捷言欲其顯明，故平易而捷速：此謠諺所由判也。然二者皆係韻語，體格不甚懸殊，故對文則異，散文則通，可以彼此互訓也。』所以楊慎古今諺，諺中雜謠，(古謠諺一百引書傳正誤) 范寅越諺也是如此。但大體說來，諺的意義，却比較是確定的。

我們所謂歌謠，是什麼意義呢？我們對於歌謠有正確的認識，是在民國七年北京大學開始徵集歌謠的時候。這件事有多少『外國的影響』，我不敢說；但我們研究的時候，參考些外國的材料，我想是有益的。我們在十一年前，雖已有了正確的歌謠的認識，但直到現在，似乎還沒有正確的歌謠的界說。我現在且借用一些外國的東西：

Frank Kidson 在英國民歌論(English Folk-Song, 1915) 裏說民歌是一種歌曲，(song and melody) 生於民間，爲民間所用以表現情緒，或 (如歷史的敍事歌) 爲抒情的敍述者。……就其曲調而論，它又大抵是傳說的，而且正如一切的傳說一樣，易於傳訛或改變。它的起源不能確實知道，關於它的時代，也只能約略知道一個大概。

有人很巧妙地說，諺(proverb)是一人的機鋒，多人的智慧。對於民歌，我們也可以用同樣的界說，便是由一人的力將一件史事、一件傳說或一種感情，放在可感覺的形式裏表現出來，這些東西本爲民衆普通所知道或感到的，但少有人能夠將它造成定形。我們可以推想，個人的這種製作或是粗糙，或是精鍊，但這關係很小，倘若這感情是大家所共感到

的，因爲通用之後，自能漸就精鍊，不然也總多少磨去它的稜角，使它稍微圓潤了。（見自己的園地歌謠一文中）

但『民』字的範圍如何呢？Kidson說：『這裡的「民」字，指不大受著文雅教育的社會層而言。』（同書十頁）

Louise Pound 在詩的起源與敍事歌(Poetic Origins and The Ballad, 1921)裏，也有相似的話：『在文學史家看來，無論那種歌，只要滿足下列兩個條件的，便都是民歌。第一，民衆必得喜歡這些歌，必得唱這些歌——它們必得「在民衆口裏活著」。第二，這些歌必得經過多年的口傳而能留存。它們必須能不靠印本而存在。』（二〇二頁）

古謠諺凡例說：『謠諺之興，其始止發乎語言，未著於文字。其去取界限，總以初作之時，是否著於文字爲斷。』也是此意。民國七年以來，大家搜集的歌謠，大抵與這些標準相合；雖然也有一部分，有著文人潤色的痕跡，不是『自然的歌謠』。

【『自然民謠』與『假作民謠』】歌謠第七號上有沈兼士先生給顧頡剛先生的信，信裏說：『民謠可以分爲兩種：一種爲自然民謠；一種爲假作民謠。二者的同點，都是流行鄉里間的徒歌；二者的異點，假作民謠的命意屬辭，沒有自然民謠那麼單純質樸，其調子也漸變而流入彈詞小曲的範圍去了，例如廣東的「粵謳」，和你所採的蘇州的戲婢、十勸郎諸首皆是。我主張把這兩種民謠分作兩類，所以示區別、明限制，……』

我覺得彈詞自然另是一流，小曲和『粵謳』則當加揀擇，未可一概而論。『假作民謠』一名，不大妥當；它會將歌謠的意義變得太狹了。又潘力山先生有『自然民謠』、『技巧民謠』之說，（中國文學研究從學理上論中國詩）則係就歌謠的演進而言，與此有別。

【民歌歌詞與歌謠】『民歌』二字，以乎是英文 folk-song 或 people's song 的譯名。這兩個名字的涵義，與我們現在所用歌謠之稱最相切合；『口唱及合樂的歌』則是中國歌謠二字舊日的解釋了。但英國民歌中，有所謂 ballad 者，實爲大宗。ballad 的原義，本也指感情的短歌或此種歌的曲調而言；十八世紀以來，才用爲『抒情的敍事短歌』的專稱（Pound 書四十二頁）。這種敍事歌，中國歌謠裏極少；只有漢樂府及後來的唱本，白雪遺音吳歌甲集裏有一些。現在一般人將此字譯爲『歌謠』；有人譯爲『風謠』，其實是不妥的；有人譯爲『歌詞』，（海外民歌譯序），雖然與歌謠分別，但仍嫌泛而不切。有人還有『敍事歌』的名字，說『即韻文的故事』，大約也就指的 ballad。ballad 原有解作『韻文的故事』的，只是嚴密地說，尚須加上『抒情的』和『短的』兩個條件；所以用了『敍事歌』做它的譯名，雖不十二分精確，却也適當的。

二、歌謠的起源與發展

【外國關於歌謠起源的學說】R. Adelaide Witham 女士在英吉利蘇格蘭民間敘事歌選粹(Representative English and Scotish Popular Ballads, 1909)的引論裏，說 Sir Walter Scott 的邊地歌吟(Border Minstrely)出版的時候，許多人都祝賀他。只有一位誠實的老太太，James Hogg 的母親，却發愁道：『那些歌原是做了唱的，不是做了讀的；你現在將好東西弄壞了，再沒有人去唱它們了。』這就是說，印了它們，便毀了它們。要知道那位老太太何以這樣失望，我們得回到歌謠的起源上去。歌謠起於文字之先，全靠口耳相傳，心心相印，一代一代地保存著。它並無定形，可以自由地改變、適應。它是有生命的；它在成長與發展，正和別的有機體一樣。那位老太太從這個觀點看，自然覺得印了就是死了——但從另一面說，印了可以永久保存，死了其實倒是不死呢。

論到歌謠——敘事歌——起源問題，糾紛甚多。據 Witham 所引，共有四種學說，她先說她所信的：

一　民衆與個人合作說　她說敘事歌起於凡民，乃原始社會生活的一種特徵；那時人家裏，村人的聚會裏，都唱著這種敘事歌。那時的詩人不能寫，那時的民衆不能讀；詩人

得唱給他們聽，或念給他們聽。那時的社會是同質的，大家一切情趣都相同，沒有智愚的分野，國王與農夫享受著同樣的娛樂；全社會舉行公衆慶祝時，酣歌狂舞，更是大家所樂爲。初民間有此種慶典，乃歷史上常例；現在的非洲、南美洲、澳洲，還可見此種歌舞的羣衆。

今就幾種敍事歌中，舉一事例——堡中主人不在家，他的妻與子被人殺害的情節。假定有幾個報信人來到羣衆之中，報告這樁悲劇，大家都圍攏來。這班聽衆聽得手舞足蹈，時時發出嘈雜的強烈的呼喊；這種舞蹈與呼喊漸漸地，和現在羣衆的喝采與搖身(Sway-ing)一樣，成爲有節奏的。那些說話的也在搖晃著；這一部分是因爲羣衆動作的影響，一部分是因爲他們自己強烈的感情自然而然地變成有節奏的聲調。他們一件件地敍述，把故事結束住了爲止。在他們停下來喘口氣或想一想的當兒，羣衆低聲合唱著和歌或疊句。這些歌者天然用著民間流傳的簡單辭句，所以他們的故事容易記住。民衆以後會常常教他們來說這樁故事，他們忍不住要學著說，自己便也常常唱起來了。日子久了，未免有許多改變與增加的地方。故事一天有民衆唱著，便一天沒有完成；它老是在製造之中，製造的人就是民衆。

第二步的發展是巧於增修歌謠的人——也許是初次報信人之一，也許是羣衆中之一，接受聽衆特別的贊揚。他們知道了他的才能的時候，一定靜聽他的敍述，只在唱和曲時，

才大家合唱。他的改本，記住的人最多。但他絕不能以爲這是他自己個人的產物；他與民衆都是它的作者，無心的作者，而這首歌謠的歷程也並未完畢，却正是起頭呢。後來民衆漸漸看重單獨的歌者。因而有了那可羨可喜的歌工，以歌爲業，不但取傳統的材料，還能自己即興成歌，用舊的語句，而情事是隨意戲造的。這一步的發展，使我們有許多完成的敍事歌，但那與傳統的東西全然各異。

以上所述的全過程裏最重要的一點——並非空想——是，民衆與歌工相當於我們現在的作者，而口傳相當於我們印刷的書。

此說以爲敍事歌的製作是互相依倚的兩部分的協力：先是某一時候有一個人作始，後是大家製作。這兩部分工作的比例，因每首歌而異。但那『一個人』的特殊位置，必得弄清楚，不可看得過重，也不可看得過輕。

此說與 Kidson 的界說相同，只 Kidson 是論民歌，與此有偏舉偏舉之別罷了。據 Witham 自注，其說實出於 Gummere 的詩的起源、民間敍事歌兩書，及 Kittredge 英吉利蘇格蘭民間敍事歌引論，Kidson 書中也說到 Gummere ，大約是同出一源的。

二 Grimm 說　他假定一羣民衆，爲一件有關公益的事，舉行典禮，大家在歌舞；這時候，各人一個跟一個，都做一節歌；合起來就是一首歌。大家都尊敬這首歌，沒有一個人敢改變它。

Witham 說這是將民衆當做作者，說一個社會的全民衆在娛樂的聚會裏，事前毫未思索，忽然會唱出有條有理的歌來。這是假定一個社會裏的各人，有著相等的文才，而忽略了那壓不住的『一個人』，比大衆智巧的『一個人』。

三　散文先起說　這一派說 Grimm 所謂民衆，並不常跳舞而出口成歌，也並不要求所有故事，必用韻語傳述。他們用散文談說他們今昔的豐功偉業，有敍有議，有頭有尾；有些地方便找他們中善歌的人來插唱一回。自然而然地，這所唱的歌容易記得，便流傳下來了。

Witham 說這一派偏重個人方面。敍事歌有時突然而起，有時突然中斷，以及其他不明的情形，此說可以解釋。但在歌的作始這件事上，他們却無視了民衆，無視了歌舞的羣衆那一面。

四　個人創造說　這一派說敍事歌，無論實質方面、形式方面，都是某一歌工(Minstrel)的製作，民衆呢，先只聽著，後來學著歌工唱。

Witham 說這更偏重個人了。她說這是將民間敍事歌的『民間』，當作現在『民間歌謠』(popular songs) 的『民間』一樣了——民衆喜歡這些歌謠，學會了，就隨便地唱。這一派承認在長時期中，民衆會弄出種種變化；和曲與套語會加進這些歌謠去，而它們本身也會轉變。以這一點論，此說似乎與民衆製作說到了一條線上。但此說將民衆的貢獻，

只看作不關緊要的偶然的事；而民衆製作說則將這種貢獻當作絕對的要素——缺了它，敍事歌便不成其爲敍事歌了。換句話說，前者看敍事歌是一種創造；後者則以爲是長期演進的結果。（以上節譯 Witham 文）

五 Pound 說 她主張個人製作說，比(4)說更進一步。她說，主張民衆與個人合作說的人，大抵根據旅行家、探險家、歷史家、論說家的五花八門的材料，那些是靠不住的。他們由這些材料裏，推想史前的社會，只是瞎猜罷了。我們現在却從南美洲、非洲、澳洲、大洋洲得著許多可靠的現存的初民社會的材料；由這裏下手研究，或可有比較確實的結論——要絕對確實，我們是做不到的。這是她的根本方法（Pound 書一頁、二頁）。

她說文學批評家的正統的意見（民衆與個人合作說），人類學家並不相信（四頁）。他們的材料，都使他們走向個人一面去。她說歌謠不起於羣舞；歌舞同是本能，並非歌由舞出。兒童的發展，反映著種族的發展，現在的兒童本能地歌唱，並不等待羣舞給以感興，正是一證（八五頁）。其實說歌與舞起於節日的聚會，在理都不可通。各個人若本不會歌舞，怎麼一到節日聚在一起，便會忽然既歌且舞呢？這豈非奇跡？（九頁）她研究現在初民社會的結果，以爲初民時代，歌唱也是個人的才能，大家都承認的，正如賽跑、擲標槍、跳高、跳遠一樣（十三頁）。

正統派的意見以爲敍事歌是最古的歌謠。她說最古的歌謠是抒情的，不是敍述的。那

時最重要的是聲，是曲調，不是義，不是辭句。古歌裏的字極少，且常無意義，實是可有可無的，正統派說敘事歌起於節日舞，所以歌謠起於節日舞。但我們現在知道，最古的歌謠，有醫事歌、魔術歌、獵歌、遊戲歌、情歌、頌歌、禱詞、悲歌、凱歌、諷刺歌、婦歌、兒歌等，都是與節日舞無關的。又如催眠歌，也是古代抒情體的歌，但與歌舞的羣衆何關呢？（二九頁）她說和歌與獨唱或者起於同時，或者獨唱在先；但它決不會在後。（三五頁）她又疑心上文所說各種歌還不是最古的；最古的或者是宗教歌。這才是一切歌詩的源頭。（第五章英國敘事歌與教會）

正統派又說敘事歌的特性是沒有個性。這因敘事歌沒有作者；並非全然沒有作者，只作者決不在歌裏表現自己。什麼人唱，什麼人就是作者，而這個人唱時也是不表現自己的情調的。所以敘事歌中，用第三身多而用第一身少。這一層和正統派的民衆與個人合作說是相關的。Pound 承認敘事歌大多數是無個性的，但她另有解說（一〇一頁、一七八頁）此地不能詳論。

以上各說，都以敘事歌爲主。但他們除 Pound 外，都以敘事歌爲最古的歌謠；我們只須當他們是在論『最古的歌謠』的起源看，便很有用。至於敘事歌本身，我相信 Pound 的話，是後起的東西。

【中國關於歌謠起源的學說】鄭玄詩譜序說：『詩之興也，諒不於上皇之世。大庭，

軒轅，逮於高辛，其時有亡，載籍亦蔑云焉。虞書曰，「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」，然則詩之道放於此乎？』孔穎達正義中鄭說道：『上皇，謂伏犧；三皇之最先者，故謂之上皇。鄭知於時信無詩者；上皇之時，舉代淳朴，田漁而食，與物未殊，居上者設言而莫違，在下者羣居而不亂，未有禮義之教，刑罰之威；爲善則莫知其善，爲惡則莫知其惡。其心旣無所感，其志有何可言？故知爾時未有詩詠。』這是烏托邦的描寫，不容易教人相信，其實他自己也未必相信，他的毛詩正義序裏說：『若夫哀樂之起，冥於自然，喜怒之端，非由人事。故燕雀表啁噍之感，鸞鳳有歌舞之容。然則詩理之先，同夫開闢；詩迹所運，隨運而移；上皇道質，故諷諭之情寡；中古政繁，亦謳歌之理切。』所謂『詩理之先，同夫開闢，』——只是上皇時『諷諭之情寡』罷了，——正與上節矛盾；那裏的話許是爲了『疏不破注』之故罷。這『詩理』一語和沈約的『歌詠所興，自生民始』（宋書謝靈運傳論）意思相同。我想是較爲合理的說法。以上都是論詩之起源的。歌謠是最古的詩；論詩之起源，便是論歌謠的起源了。

有人說，鄭玄易論所引伏羲十言之教，是散文之起源，而據詩譜序，伏羲時尙無詩；這明是散文先於韻文了。但韻文先於散文，是文學史的公例，中國何以獨異呢？郭紹虞先生中國文學史綱要稿本中有韻文先發生之痕跡一節，是專討論此事的，今鈔在下面：

第一層只須看出文學與宗教的關係。歷史學者考察任何國之先民莫不有其宗

教，後來一切學術即從先民的宗教分離獨立以產生者。這是學術進化由渾至畫的必然的現象，文學亦當然不能外於此例，所以於其最初，亦包括於宗教之中而爲之服務。周禮春官所謂『大司樂分樂而序之以祭以享以祀』，都是一些宗教的作用。

在於中國古代，執掌宗教之大權者——易言之，即是執掌一切學術之全權者——即是巫官。劉師培謂『上古之時政治學術宗教合於一途，其法咸備於明堂』（詳見其所著古學出於官守論，載國粹學報第十四期），所言極確。王國維宋元戲曲史言之更詳。其言云：

『歌舞之興，其始於古之巫乎？巫之興也，蓋在上古之世。楚語：「古者民神不雜，民之精爽不攜貳者，而又能齊肅衷正，……如是則明神降之，在男曰覡，在女曰巫，……及少皞之衰，九黎亂德，民神雜糅，不可方物，夫人作享，家爲巫史。」然則巫覡之興在少皞之前，蓋此事與文化俱古矣。』

『巫之事神必用歌舞。說文解字五「巫，祝也，女能事無形以舞降神者也；象人兩褎舞形，與工同意，」故商書言「恆舞於宮，酣歌於室，時謂巫風」……是古代之巫實以歌舞爲職以樂神人者也。』

舞必合歌，歌必有辭。所歌的辭在未用文字記錄以前是空間性的文學；在既用文

字記錄以後便成爲時間性的文學。此等歌辭當然與普通的祝辭不同；祝辭可以用平常的語言，歌辭必用修飾的協比的語調，所以祝辭之不用韻語者，尚不足爲文學的萌芽，而歌辭則以修飾協比的緣故，便已有文藝的技巧。這便是韻文的濫觴。

當時的歌舞，在國則爲『夏』『頌』，在鄉則爲『儺』『蜡』。

頌所以『美盛德之形容，以其成功，告於神明，』（詩大序）故用於祭禮，而頌即爲祭禮之樂章，可以用之於樂歌，亦可以用之於樂舞。這在前文已明言之，所以商周的頌亦可作爲商周時代的劇詩。

商周以前並不是沒有這種劇詩。劉師培原戲一文謂：

『在古爲「夏」，在周爲「頌」（商亦有之）。夏、頌字並從頁有首之象（夏字從夂，並象手足），夏樂有九（即周禮所謂王夏、肆夏、昭夏、納夏、章夏、齊夏、族夏、祴夏、驁夏也），至周猶存，宗禮賓禮皆用之。蓋以歌節舞，復以舞節音，猶之今日戲曲以樂器與歌者舞者相應也。後世變夏爲頌，周禮鄭注云：「夏、頌之族類也。」而頌之作用並主形容。』（國粹學報第三十四期）

據是亦不能謂夏無劇詩，不過如鄭玄詩譜序所云『篇章泯棄』而已。

其在鄉間則劉氏謂：

『在國則有舞容，在鄉則有儺禮（儺雖古禮，然近於戲），後世鄉曲偏隅每當歲暮

亦必賽會酬神，其遺制也。』王氏亦謂：

『及周公制禮，禮秩百神而定其祀典，官有常職，禮有常數，樂有常節，古之巫風稍殺；然其餘習猶有存者，方相氏之毆疫也，大蜡之索萬物也，皆是物也。故子貢觀于蜡而曰，一國之人皆若狂，孔子告以張而不弛，文、武不能，後人以八蜡爲三代之戲禮（東坡志林），非過言也。』

禮郊特牲謂『伊耆氏始爲蜡』現在關於伊耆氏的時代很不易斷定。鄭注祇云『古天子號』，即其於明堂位注亦祇云『古天子有天下之號』；孔穎達於禮正義謂即神農，於詩正義謂『伊耆、神農，並與大庭爲一』，而莊子胠篋篇論及古帝王則又別神農與大庭爲二。

帝王世紀又謂帝堯姓伊祈，故伊耆氏即帝堯。有此種種異說固不易考定伊耆氏之爲誰，但可斷言者即是蜡祭之不始於周代。王氏謂『其餘習猶有存者，則可知巫風固遠起於古初。』

周禮春官又謂『鞮鞻氏掌四夷之樂，與其聲歌』，鄭注云：『四夷之樂：東方曰韎，南方曰任，西方曰株離，北方曰禁』；此雖未必可據以爲即是古代四方之夷樂，但可推知古代不僅貴族有樂舞樂歌，即民間亦有之；不僅國都有樂舞樂歌，即四方偏隅之處亦有之。故由於古代民族的宗教心理而言，可以推測最古之時亦早已

有韻文發生之可能。

第二層只須看出文學與音樂的關係。孔氏詩正義又申鄭氏詩譜序之說而謂：『大庭，神農之別號。大庭、軒轅，疑其有詩者，大庭以還，漸有樂器；樂器之音逐人爲辭，則是爲詩之漸，故疑有之也。』此說亦未必是。我們可以想像得到一定是先有歌辭而後有樂器。方其最初，心有所感而發爲歌，於其歌時，勢必擊物以爲之節。呂氏春秋所謂『葛天氏之樂三人操牛尾投足以歌八闋』，或者他〔們〕操牛尾的作用，亦等於今人手中執了樂杖以按拍；又或者他〔們〕投足的作用，亦等於今人用足尖著地以按拍。

這一些雖類舞蹈的動作實係音樂的作用。左傳隱公五年所謂『夫舞，所以節八音以行八風，』即可知舞有節音的作用。後人覺得單是手舞足蹈擊節按拍之不足以協和衆人的聲音，於是始漸有樂器的發明。

即就樂器而言，中國的發明樂器亦很早。禮明堂位云『土鼓蕢桴葦籥，伊耆氏之樂也。』這當是最初最簡單的樂器了。當時有簡單的樂器，所以亦有簡單的韻文。禮郊特牲篇載伊耆氏蜡辭云：『土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤。』禮運又謂：『夫禮之初，始諸飲食。其燔黍、捭豚、汙尊而杯飲，蕢桴而土鼓，猶若可以致其敬于鬼神。』可知土鼓蕢桴之樂，本所以『致其敬于鬼神』，而蜡是

爲田根祭，亦正是『禮之初始諸飲食』的證據。今存的蜡辭，其是否出於後人之追記或依託，又其用是否等於祝辭抑歌辭，雖皆不可得知，總之可藉以窺出文學與音樂的關係。以有歌辭以後於是想用樂器來輔助；亦以有樂器以後於是必用歌辭以和樂。所以我們可以說樂器因於歌辭的需要而發生，而歌辭却又因於樂器的發明而益進步。文心雕龍明詩篇謂『黃帝雲門理不空絃』，亦是既有樂便必有詩的意思。中國音樂的發明既很早，則當然有韻文產生之可能；至於散文則在書契未興以前，和書契方興之時，不會便有散文的成功。

第三層只須看出文學與一切學術的關係。在於沒有文字以前，情感所發，固須成爲歌詠，而經驗所啓迪，理性所悟澈，有的屬於知識方面可爲科學之基礎；有的屬於道德方面，足爲哲學的萌芽，這些亦往往編爲韻語以爲口耳相傳的幫助。廣義的文學本可分爲學識之文與感化之文二種，在初期的文學以屬於廣義爲多。則凡含有哲學性質之解釋自然者或是科學性質之實驗自然者都可屬於文學的範圍。在於文字未興散文未起以前，一定先有這種韻文的存在是無疑義的。

尚書和左傳中往往言『古人有言』，詩經中亦往往言『先民有言』或『人亦有言』，因此頗保存一些古代的韻語。這些韻語的性質不是人生方面的指導，便是知識經驗之傳遞。我們現在雖不能斷言這些古語究竟古到如何程度，但可確知這些

古語在散文未起以前其應用爲尤廣。我們只看箴銘一類的文字在古代發生爲特早，便可知此中的關係了。明此，所以即就伏羲的十言之教而言，亦當屬於韻文而不能稱之爲散文（不過是以雙聲爲韻罷了）。

明文學與宗教之關係，然後知古初早有敘事詩與劇詩的存在；明文學與音樂之關係，然後知古初早有抒情詩的存在；明文學與一切學術之關係，然後知古初早有諺語歌訣的存在；此雖與抒情詩相近，但又微與抒情詩不同。

以上所論，範圍雖較廣——第三層全是關於諺的——但大部分仍是關於歌謠的起源的。

原始歌謠的要素如何呢？郭先生在中國文學演進之趨勢（中國文學研究）裏說：

風謠……於後世文學不同者，即在於後世漸趨於分析的發展，而古初只成爲混合的表現。今人研究風謠所由構成的要素不外三事：

（1）語言——辭——韻文方面成爲敘事詩，散文方面成爲史傳，重在描寫，演進爲純文學中之小說。

（2）音樂——調——韻文方面成爲抒情詩，散文方面成爲哲理文，重在反省，演進爲純文學中之詩歌。

（3）動作——容——韻文方面成爲劇詩，散文方面成爲演講辭，重在表現，演進

爲純文學中之戲曲。

在於原始時代，各種藝術往往混合爲一，所以風謠包含這三種要素，爲當然的事情，即後世的文學猶且常與音樂舞容發生連帶的關係，而與音樂的關係則尤爲密切。這因語言與動作之間，以音樂爲其樞紐之故。——欲使其語言有節奏，不可不求音樂的輔助；欲使其音聲更有力量，不可不藉動作以表示：所以詩歌並言，歌舞亦並言。以音樂爲語言動作的樞紐，正和以歌爲詩與舞的樞紐一樣。左傳襄公十六年謂『使諸大夫舞曰「歌詩必類」。齊高厚之詩不類』，俞樾茶香室經說卷十四，不從杜注『歌詩各從義類』之說，而楚辭九歌東君篇『展詩兮會舞，應律兮合篇』之語，謂「古者舞與歌必相類，自有一定之義例，故命大夫以必類。」據杜注則可知詩與歌的關係，據俞說則可明歌與舞的關係。這皆是有文字以後的情形，而仍合於無文字以前的狀態。

呂氏春秋古樂篇謂『葛天氏之樂，三年操牛尾投足以歌八闋』，我們猶可據之以看出無文字以前的風謠，其語言、音樂、動作三種要素混合的關係。

葛天氏的時代雖不可確知，即有無葛天氏其人亦未易斷言。張揖文選上林賦注祇謂爲『三皇時君號』，而未明定其時代。皇甫謐帝王世紀雖言葛天氏襲伏義之號，但他本是造僞史有名的人，亦未可據其言以爲典要。所以我們雖疑葛天伏義

諸稱，多出於後人想像的諡號，但就呂覽此節而言，可信此八闋之歌尚在書契未興以前，而關於先民風謠的形製，亦可由此窺出，正不必因於不能稽考其文辭，審察其音律，研究其動作，而病爲荒唐無稽之讕言。我們即就此八闋的名目而言：——一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰建地功，七曰依地德，八曰總禽獸之極：——亦覺很合於初民的思想。初民所最詫爲神秘而驚駭者，即是對於自然界的敬仰和畏懼；而他們所最希冀的，亦只是一些奮草木、遂五穀的事情。

毛詩大序論詩歌之起源，亦謂『詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。』此節説明這三種藝術混合的關係更爲明晰。以文學爲主體而以音樂舞蹈爲其附庸；以詩歌爲最先發生的藝術，而其他都較爲後起；這些意思，都可於言外得之。蓋昔人思慮單純，言辭簡質，雖有所感於中而不能細密地抒發於外，所以不得不借助於其他的藝術。後來漸次進步，始漸與舞蹈脱離關係了；更進而後與音樂脱離關係了，迨到描寫的技巧更進的時候，即由音樂蛻留的韻律，亦漸次可以破除了。至其依舊借助於舞蹈與音樂的地方亦更逐漸進步，而成爲更精密的體製。於是文學上的種種形式體裁與格律遂由以產生，而其源因

導始於風謠。

郭先生著眼在詩;他只說古初『先』有韻文,却不說『怎樣』有的。我們研究他的引證及解釋,我想會得著民衆製作說的結論,至少也會得著民衆與個人合作說的結論。但他原只是推測,並沒有具體的證據;況且他也不是有意地論這問題,自然不能視爲定說。

此外錢肇基先生有俗謎溯原(歌謠週刊九四號)及俗謎溯原補(同上九七號),那是要看出俗謎始見於何時何書;但著錄的時代顯然不能就當作起源的時代的。

【傳疑的古歌】古歌,郭先生曾引葛天氏的八闋和伊耆氏的蜡辭;八闋是有目無辭的。此外後漢趙曄的吳越春秋九陳音引彈歌云:

斷竹,續竹,飛土,逐宍(古『肉』字)。

他說,『古者……死則裹以白茅,投於中野。孝子不忍見父母爲禽獸所食,故作彈以守之,絕鳥獸之害。故歌曰……之謂也。』八闋,蜡辭和彈歌,都見於秦漢人書,而彈歌最晚。關於前兩者,郭先生亦已論及。彈歌著錄雖晚,但劉勰文心雕龍却以爲是黃帝時的歌謠(明詩篇、章句篇)。他大概是根據舊史,舊史說黃帝時已有弓矢了。郭先生說此歌『語詞簡質,當是太古的作品』,但『不能確知其時代』。又說劉氏據有弓矢言,而吳越春秋說,『弓生於彈』,彈在弓前,劉說未必可信。白啓明先生也以爲此歌在黃帝之先,不過到了漢人才記下來罷了(歌謠紀念增刊)。

在以上三種裏，蜡辭或許有歌舞的羣衆爲背景，八闋的歌者有三人，也可說與歌舞的羣衆有關；彈歌可就難定。陳音的話不大明白。白啓明先生說：『古來作弔時節，……乃是手執彈弓，幫助孝子守其父母的遺屍』，此話若眞，這歌或許也是弔者羣集時所唱。但有人說這是最古的謎語，那雖仍可說『生於民間』，意味却不同了。

但是苻秦王嘉拾遺記載少昊的母親皇娥與『白帝之子』遇於窮桑滄茫之浦，其唱和的歌云：

天清地曠浩茫茫；萬象迴薄化無方。浛天蕩蕩望滄滄，乘桴輕漾著日旁。當其何所？至窮桑。心知和樂悅未央！

四維八埏眇難極；驅光逐影窮水域。璇宮夜靜當軒織；桐峯文梓千尋直。伐梓作器成琴瑟；清歌流暢樂難極！——滄湄海浦來棲息！

此二歌純用七言，斷非古體，大約是王嘉僞造的。不過辭雖不眞，其事或出於相傳的神話，而又爲男女私情之作，可當『對山歌』起源的影子看。又王充論衡（感虛篇、藝增篇、自然篇、須頌篇）載堯時五十之民擊壤歌云：

吾日出而作，日入而息，鑿井而飮，耕田而食；堯何等力！

這首歌至多也只是追記的，甚至竟是僞造的。這與上一種原都不能算作歌謠，但却可見出古代傳說的另一面，歌起於個人的創造——用舊來的解釋，也可說歌謠起於個人的創造了。

【歌謠起源的傳說】我們還有許多歌謠起源的傳說，雖是去古已遠，却也可供參考。這些傳說，大抵是關於某種歌謠或某地歌謠的，以歌謠全體爲對象的，却還沒有，怕也不能有。

一　熒惑說　陳仁錫潛確類書二引張衡云：『熒惑爲執法之星，其精爲風伯之師，或兒童歌謠嬉戲。』晉書天文志中說得更詳細：『凡五星盈縮失位，其精降於地爲人。……熒惑降爲童兒，歌謠嬉戲。……吉凶之應，隨其象告。』東周列國誌說周宣王時有紅衣小兒作『檿弧萁服』之謠，（國語鄭語作童謠，史記周本紀作童謠）爲褒姒亡周之兆。所謂紅衣小兒書中說就指熒惑；熒惑是火星，所以說是紅衣。

二　怨謗說　漢書五行志中之上：『傳曰，「言之不從，是謂不乂。……時則有詩妖。……」「言之不從」，從，順也。「是謂不乂」，乂，治也。……言上號令不順民心，……則怨謗之氣發於歌謠，故有詩妖。』傳是伏生洪範五行傳。

三　子夜歌傳說　唐書樂志曰，『子夜歌者，晉曲也。晉有女子名子夜，造此聲，聲過哀苦。』宋書樂志曰，『晉孝武太元中，琅琊王軻之家，有鬼歌子夜。殷允爲豫章，豫章僑人庾僧虔家亦有鬼歌子夜。殷允爲豫章，亦是太元中，則子夜是此時以前人也。』（樂府詩集四十四）唐書所說，也依據宋書。『有女子名子夜』等語，像是歷史的敍述，但『鬼歌子夜』等語，又像是傳說。我疑心子夜或未必有，或是所謂『箭垜式的人物。』子夜歌現存四十

二首，在樂府中，佚掉的也許還有；這些歌所詠不同，不見得是一個人造的。

四　河南傳說　尙鉞先生給顧頡剛先生的信（北京大學研究所國學門週刊七），說他的家鄉河南羅山縣有兩種歌謠原始的傳說。第一種較普遍，第二種是一個混名叫『故事精』的老伙計說的；他說『有些「編」的意味』，但『也不能證明這是假的』。

其一說老天爺恨世間人太壞，便叫秦始皇下凡來殺人。他殺人的方法，除打仗外，便是興築長城。老天爺又助桀爲虐地在天上出了十二個日頭。這十二個日頭輪流著司晝，使天永晝而不夜。這樣可以使人都疲乏死。這時一個慈善家的繡樓上一位小姐，動了惻隱之心，便製出許多歌來。人們學了一唱，便忘了疲乏，又作起工來；於是得以不死。

其二也說秦始皇下凡，教人興築長城好讓他們勞死。但是好善的老頭兒太白金星李長庚知道了，便私走紅塵，仍變成一個老頭兒，教大家唱歌，使他們忘掉疲勞而免於死。

五　淮南傳說　語絲週刊十臺靜農先生山歌原始之傳說一文，說是從淮南田夫野老的隊中搜輯來的。其說有二，但頗相似，許是一種傳說的轉變吧。

其一說秦始皇築長城，勞苦而死的人很多——孟姜女的丈夫也死在這一役。但大家迫於威力，都不敢不幹。有一天他們正疲乏不堪的時候，有的瞌睡，有的歎息，有的手足不能動，深宮裏繡樓上兩位在刺繡的年輕的公主，忽然看見這些可憐的人們。她們非常感動，並覺得長此下去，他們怕只有疲乏與倦怠，長城將永久修不成；於是作了些山歌來鼓起他

們的精神。當時一面作，一面寫，都從樓窗飛給他們。從此他們都高興地唱起來，將所有的疲乏都忘了。

其二說兩位大家小姐，在繡樓上看見農夫們在『熱日炎炎』底下做活，一個個疲乏、勞頓。她們動了慈悲心，想不出別法，只能作些山歌安慰他們。山歌寫在紙上，隨風送到農夫們面前。他們於是一面唱，一面工作，從前的疲乏都變成了歡欣了。

六　江南傳說　沈安貧先生有一般關於歌謠的傳說一文（歌謠週刊六五號），據他說，這傳說是『流行吳縣』的。他說：『相傳漢時張良，最會編唱調笑譏諷的歌謠，當他離了故鄉十多年回來的時候，看見一個少女在田中芸削棉花，他就對她唱起歌來：

啥人家田，啥人家花？啥人家大囡辣浪削棉花？阿有啥人家大囡搭我張良睏一夜，冬穿綾羅夏穿紗。

少女就回答他唱：

張家裏個田，張家裏個花。張家裏個大囡辣裏削棉花。我娘搭倷張良睏一世，勸看見啥冬穿綾羅夏穿紗！

張良聽了此歌，知道所調笑的就是他的女兒，大大的悔慚，從此他不再唱歌。』

江蘇海門有耘青草歌謠的傳說（歌謠週刊六六號魏建功先生文）與此大同小異。這傳說說『張良是第一個製風箏的。他騎在風箏上，騰到天空中，看見下面有兩個女子，……

就唱起調情的歌來。』等到張良知道是他自家的女兒在下面時，他『從九霄雲裏掉下來，就嗚呼了。到如今那條繫風箏用的線還在南通，是一條鐵索。』我想這傳說也許比前一個早些，因爲還近乎神話。

西漢演義第八十一回張子房吹簫散楚似乎史記中『四面皆楚歌』一語，又似乎與這兩種傳說有些關係。

七　兩粵傳說　粵俗好歌，明時已如此（據鍾敬文先生引明屈大均廣東新語粵歌條）。因此有歌仙劉三妹的傳說。鍾先生說，『明清人的記載中，頗有涉及之者。在一部分的民衆口中，現在還是樂道不衰，』（民間文藝叢話九一頁）。他又說，這個傳說的記載，似以廣東新語爲較早（同書同頁）。此書第八卷『劉三妹』條云：『新興女子有劉三妹者，相傳爲始造歌之人。唐中宗年間，年十二，淹通經史，善爲歌。千里內聞歌名而來者，或一日，或二三日，卒不能酬和而去。三妹解音律，游戲得道。嘗往來兩粵溪峒間，諸蠻種類最繁，所過之處，咸解其語言。遇某種人，即依某種聲音作歌與之唱和，某種人奉之爲式。嘗與白鶴鄉一少年，登山而歌，粵民及傜僮諸種人圍而觀之，男女數十百層，咸以爲仙。七日夜歌聲不絕，俱化爲石。土人因祀之於陽春錦石巖。巖高三十丈，林木叢蔚，老樟千章，蔽其半，巖，口有石磴，苔花繡蝕，若鳥跡書。一石狀如九曲，可容臥一人，黑潤有光，三妹之遺跡也。月夕，輒聞笙鶴之聲。歲豐熟，則彷彿有人登巖頂而歌。三妹，今稱「歌

仙」。凡作歌者，毋論齊民與傜、僮人，山子等類，歌成必先供一本祝者藏之，求歌者就而錄焉。不得攜出。暫積遂至數篋。兵後，今蕩然矣。』這個傳說見於他書的，與此稍有異同。鍾先生曾作一表，今照錄：

書名或篇名	三妹籍貫	三妹時代	敵手姓名籍貫	賽歌地點	供祀地點
廣東新語	廣東新興	唐中宗	白鶴鄉少年	登山而歌	陽春錦石巖
粵述	廣西貴縣西山	唐景龍	朗寧白鶴書生張偉望	白石山	白石山
池北偶談	廣西貴縣水南村	唐神龍	邕州白鶴秀才	西山高台	
峒谿纖志志餘			白鶴秀才	粵西七星巖	苗、傜等洞中(?)
劉三姐	廣東潮梅		農夫	廣西柳州立魚峯	立魚峯(?)

這個傳說又與客家人中通行的羅隱做天子故事混合（鍾先生說），便成了愚民先生所述的翁源的傳說（見民俗十三、十四期合刊）。據這個傳說，羅隱換了肋骨之後，不但做不成皇帝，便連舉人都中不到。他好不懊惱。只悶居家中，做了許多山歌，一本一本地堆滿三

間大屋。但是念給人家聽時，誰也覺得不好。他的山歌太正經了，太文雅了，一般人老是不懂。他妹妹勸他說說女人。他答應了，又做了許多吟詠女人的山歌書，仍是一本本存在書房內。

劉三妹是遠近知名的才女，她的才學，誰都比不上，吟詩作對，件件都能，唱山歌更是她特別的本領，和人對唱到十日半月，都唱不盡。誰都喜歡她，誰都欽敬她，誰都怕她。她也很自負地說：『有誰和我猜（對唱）山歌，猜得我贏的，我便嫁給他。……』

於是羅隱載了九船所著的山歌書去見劉三妹，他以爲一定可以取勝的。到了她的屋前，碰到一個少年姑娘在河唇擔水。他上前問道：『小姨，妳可知道三妹的屋家在什麼地方？』『你找她做甚？』『我想和她猜山歌，把她娶來做老婆。』『請問先生有多少山歌？……』『一共有九船，三船在省城，三船在韶州，三船已撐到河邊……，』『那麼，你回去吧，你不是三妹的敵手。』『怎解？……』『滾開。』三妹高唱道——

石山劉三妹，路上羅秀才，人人山歌肚中出，那人山歌船撐來？

唱得羅秀才啞口無語，翻遍船內的山歌書，都對不出來。惱得面紅耳赤，將三船的山歌書抛下河裏去，垂頭喪氣地回家去了。其他在韶州廣州的山歌，因爲沒有焚掉（？），遂流傳世上，爲人們所歌唱。（以上大部分用愚民先生山歌原始的傳說及其他原文）

這個傳說，江西也有（見文學週報三〇六期王禮錫先生江西山歌與倒青山風俗）。但

『羅隱』却換作『一個飽學先生』，『山歌書』却換作『書』，而歌辭也微有不同。王先生說，江西歌謠大概分爲二種：山歌『是客籍所獨有。』這個傳說就是關於山歌的，而男女競歌正是客族的風俗；那麼，這自然也是客族的傳說了。

以上一、三、四及六的第二項都帶有神話的意味。二是從政治的觀點上看，傳說味似最少，但『詩妖』一名，暗示著讖語之意，便當歸入這一類裏。四、五都說到秦始皇築長城，又說到始作歌謠的是女子（小姐或公主），又說唱了歌便忘了疲乏；這幾點我以爲都有來歷。秦始皇築長城一點，大約是因爲孟姜女歌曲流行極久、極廣、極多之故。大家提起歌謠，便會聯想到孟姜女、長城、秦始皇，所以便說歌謠因築長城而有了。說始作者是女子，也可以孟姜女故事解釋；一面又因女子善歌（如韓娥）且心慈，可以圓成其說。至於『忘疲』一層，則是唱歌者同然的心理，又可說是歌謠的一種很大的效用；以之插入傳說，也是自然而然的。四之二裏，作始的女子變爲『太白金星李長庚』，我疑心與一說有些關係；老人的慈善，或也是一因。六、七均說『對山歌』的起源，與上稍別；其成因可推測者，已分敍在各本條中。三又稍不同，亦已見本條中。

在這幾種傳說裏，我們可以看出一種共同的趨勢，就是，歌謠起於個人的創造。一、二雖沒有其他五說說得明白，但無所謂歌舞的羣衆，甚至連羣衆的聚會，也沒有這一層，是顯然的。這與我們從郭先生所說推測的結果恰恰相反。

【歌謠裏的第一身與歌謠的作者】這個問題與歌謠起源有關，上文已說及。現在從詩經看起。詩經裏第一身敍述及第一身代名詞很多，差不多開卷即是——這是就國風小雅而論大雅與頌裏，可以說沒有歌謠（顧頡剛先生說，見歌謠三十九期）。漢魏及南北朝樂府，如『相和歌辭』、『淸商曲辭』裏，第一身敍述及代名詞也不少。近代的小曲，客家謠、粵謳、俍歌、傜歌、僮歌、閩歌、臺灣歌謠，也是如此。可是古謠諺所錄，便不相同。自然，我們可以說，古謠諺所據各書，其采錄歌謠之意，或因政治關係，或因妖祥關係，所以多是歷史的歌謠或占驗的歌謠；這些都是客觀的，當然沒有第一身可見，這是歌謠的支流；詩經、玉臺新詠、樂府詩集所錄才是歌謠的本流，那是抒情的。但近代的北京歌謠和吳歌，確是抒情的，却也幾乎全是第三身的敍述，這又是何故呢？我現在只能說：歌謠原是流行民間的，它不能有個性；第三身、第一身，只是形式上的變換，其不應表現個性是一樣——即使本有一些個性，流行之後，也就漸漸消磨掉了。所以可以說，第一身、第三身，都是歌謠隨便採用的形式，無甚輕重可言。至於歌謠的起源，我以爲是不能依此作準的。

與第一身及個性問題連帶著的，便是作者。中國歌謠大部分也無作者，但並非全然如此。詩經、玉臺、樂府、古謠諺所錄，以及粵謳、客家歌謠，有一小部分——雖然是極小一部分——是有作者的。古謠諺凡例中有所謂『出自構造』或『一人獨造』的謠，就是這一種；劉復先生所謂『官造民歌』（歌謠週刊八十號）也是這一種。而上舉江南、兩粤的傳

說裏，也說到歌謠的作者。茲只舉明末閻典史守江陰時造出的四句歌謠——所謂『官造民歌』——爲例：

> 無錫人團團一炷香，常州人獻了老婆又獻娘，靖江奶奶跪在沙灘上，惟有我江陰人寧死不投降。

還有小曲或唱本，與粵謳一樣，起初大抵是有作者的，只是不可考罷了。顧頡剛吳歌甲集自序裏曾說，『這些東西，雖也是歌謠，但大部分是下等文人或鬻歌的人爲了賺錢而做出來的。』這是不錯的。這些有作者的歌謠，加上那些傳說，即使還不夠建立起個人創造說，也儘足以使我們從郭先生的理論及那前三種傳疑的古歌裏所推得的結果動搖了。

【歌謠的傳布轉變與製作】清華週刊三十一卷第四六四五號有 R. D. Jameson 先生比較民俗學方法論 (Comparative Folklore Methodological Notes) 一文，介紹芬蘭學派(Finnish School of Folklorists) 的史地研究法(Historicogeographical Method)，或簡稱芬蘭法，是用最新的科學民俗學的方法，來研究歌謠的傳布與轉變。這個學派的創始人是去世不久的 Julins Krohn，他的兒子 Kaarle Krohn 教授繼續他的工作，使其說得行於世。Krohn 教授有民俗學方法論(Die Folklonistische Arbeitsmethode, 1926) 一書，敍述甚詳，此法可用來研究故事、神話、傳說、諺語、歌戲 (Songs, Games)、謎語、禮俗等。

這個方法是用在同一母題的材料上的。Jameson 先生述其程序大略如下：

一　同一母題的種種變形，凡世界各地所有，都應盡量搜集攏來。搜集之後，應將內容一一加以分析，使其綱目相屬。

二　分析既畢，即將所有變形，加以比較。

變形常由於詳略、增減、複沓、轉換。以故事論，這種改變又常在首尾而不在中間。比較研究的結果，我們以完缺的程度爲標準，常可以在許多變形中找出一個原形來。有了這個原形，我們就可以決定那些變形是最流行的，那些是較古的。有時我們還可以相當的決定種種變形是各自造成的，還是同出一源的。

這樣仍然不夠，還得從地理上看。我們若將隣近的地域的材料放在一塊兒，便可發現許多事實。我們有時可以清清楚楚，看出它們詳略、增減、複沓、轉換的經過。從地理比較所得的證據，也許幫助第一次比較（歷史的比較）的結論，也許推翻它；並可建立新說。

（以上譯 Jameson 先生文大意）

這是最新的、科學的、民俗學的方法。用了這個方法，民俗學才不復是『好事者的談助，論理家的絕路』了。這個方法是最近才介紹給我們的，但我們十年來的研究却與此有暗合的，關於故事的暫可不論，關於歌謠的，在下面將稍加引用。我特別舉出董作賓先生看見她這一本小書；這書所用的方法，與 Jameson 所述的芬蘭法實極相近，只是材料太

少，所以偏於地理一面罷了。

有人研究四十五首看見她的結果，他說：『原來歌謠的行踪，是緊跟著水陸交通的孔道，尤其是水便於陸。在北可以說黃河流域爲一系，也就是北方官話的領土；在南可以說長江流域爲一系，也就是南方官話的領土；並且我們看了歌謠的傳佈，也可以得到政治區劃和語言交通的關係。北方如秦晉、直魯豫，南方如湘鄂（兩湖）、蘇皖贛，各因語言交通的關係而成自然的形勢。』（看見她六頁）

顧頡剛先生廣州兒歌甲集序裏也說：『從上面這些證據看來，我們可以知道歌謠是會走路的：它會從江蘇浮南海而至廣東，也會從廣東超東海而至江蘇。究竟那一首是從那裏出發的呢？這末經詳細的研究，我們不敢隨便武斷。我們只能說這兩個地方的民間文化確有互相流轉的事實。其實，豈獨江蘇呢，廣東的民間文化同任何地方都有互相流轉的事實……』顧先生在閩歌甲集序裏，又說起閩南歌謠與蘇州的、廣州的相似。我想將來材料多了，我們可以就一類或一首歌謠，製成傳布的地圖，如方音地圖一般。

前引 Kidson 民歌的界說裏，曾說民歌『如一切的傳說一樣，易於傳訛或改變』。Kidson 又說，民歌的改變有兩種，一是無意的，一是有意的。無意的改變只是記不全的結果。有意的改變或是由於唱的人覺得難唱，或是由於辭意的優劣（英國民歌論十四頁）。但是歌謠在傳布時，因各地民俗及方音的不同而起的改變，也是一種有意的改變，在我看是最重

要的。此外還有因合樂而起的改變，因脫漏聯綴等而起的改變，一是有意的，一是無意的。關於看見她的研究，供給我們很好的例子。他將四十五首看見她大別爲南北二系，現在就兩系中各鈔一首：

一　陝西三原的

你騎驢兒我騎馬，看誰先到丈人家。丈人丈母沒在家，吃一袋煙兒就走價。大嫂子留，二嫂子拉，拉拉扯扯到她家；隔著竹簾望見她：白白兒手長指甲，櫻桃小口糯米牙。回去說與我媽媽，賣田賣地要娶她。

二　江蘇淮陰的

小紅船，拉紅土，一拉拉到清江浦。買茶葉，送丈母，丈母沒在家，掀開門簾看見她：穿紅的，小姨子，穿綠的，就是她。梳油頭，戴翠花，兩個小脚丁ㄍㄚ，ㄍㄚ，賣房子賣地要娶她。

有人假定這首歌謠的發源，是在陝西的中部（看見她九頁）。他說：『歌謠雖寥寥短章，……北方的悲壯醇樸，南方的靡麗浮華，也和一般文學有同樣的趨勢。明明一首歌謠，到過一處，經一處民俗文學的洗禮，便另換一種風趣。到水國就撐紅船，在陸地便騎白馬，因物起興，與下文都有協和烘托之妙。』（同書三三頁）

所舉的這一類因於民俗的改變，細目很多，這只是大綱罷了。至於因於方音的改變，

顧頡剛先生曾舉出一個好例子。他在閩歌甲集序裏，指出閩歌裏一首月光光，和廣州兒歌甲集裏一首月光光：『明明白白是一首歌而分傳在兩地的。我們……不但要注意它們的同，而且要注意它們的異。例如閩南的說：

指薑辣，買羊膽，

何以廣州的却說：

子薑辣，買蒲突（苦瓜）？

這當然是因方音的關係：「膽」字與「辣」字不協韻了，不得不換作「突」字：或是「突」字與「辣」字不協韻了，不得不換作「膽」字。但是這首歌傳到蘇州之後，又要改字了，因爲「膽」與「突」都不能和「辣」字協韻。所以吳歌甲集裏的一首便說：

薑末辣，買隻鴨。』

方音又可限制歌謠傳布的力量和範圍。廣州兒歌甲集序云：『我又要下一個假設：這歌（看見她）在廣州民間是不十分流行的……因爲第三身代名詞稱他（或她）的區域，想到未婚妻，說到看見「她」便覺得很親切，很感受愉快。因此，這歌的韻脚的中心是「她」，從「她」化開來才有「鴉」、「喳」、「花」、「家」、「扯」、「拉」、「茶」、「巴」、「牙」、「家」諸韻（看原書二二、二三頁）。若對於這個韻脚中心，並不感到親切有味，則對於此歌本身便形隔膜而減少了流傳的能力。例如江蘇，這首歌可以傳到南京，傳到如皋，而傳不到蘇

州，只因爲蘇州人不稱「她」而稱「娌」了。廣州既稱「佢」，則其對於此歌之不親切，正與蘇州相同，恐怕這歌是偶然流來的，或者限於有某種特殊情形的兒童歌唱著。』

徒歌合樂，成爲小曲，也有相當的改變，這是加上了許多襯字。此地所謂合樂，當以『自歌合樂』論。顧頡剛先生在寫歌雜記五裏，說跳槽是從樂歌變成的徒歌。又在雜記九裏，轉錄錢肇基先生的信。信中依據一種唱本做底子，將那首歌的正字和襯字分別了出來；他的意思或者是說，去了襯字，便是徒歌。今鈔此歌於下：

自從（呀）一別到（呀到）今朝，今日（裏）相逢改變了，（郎呀！）另有（了）貴相好，〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）另有（了）貴相好。

此山（呀）不比那（呀那）山高，脫下藍衫換紅袍，（郎呀！）容顏比奴俏，〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）金蓮比奴小。

跳槽（呀）跳槽又（呀又）跳槽，跳槽（的）冤家又來了，（郎呀！）問你跳不跳？〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）問你好不好？

打發（呀）外人來（呀來）請你，請你（的）冤家請（呀請）弗到，（郎呀！）撥勒別人笑，〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）撥勒別人笑。

你有（呀）銀錢有（呀有）處嫖，小妹（妹）終身有人要，（郎呀！）不必費心了！〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）不必費心了！

你走（呀）你的陽（呀陽）關路，奴走奴的獨木橋，（郎呀！）處處（去）買香燒，
（過門）（噲呀，噲噲啃，郎呀！）處處（去）買香燒。

但我比照詞曲的例，襯字總是後加進去的，所以我以爲這是徒歌變成樂歌，與顧先生相反。但無論如何，改變總是改變；不過一是加字，一是減字罷了。

還有，威海衛的一首看見她，『後邊忽然變卦，娶回不是她了，「脚大面醜一臉疤」了，於是發誓寧打一輩子光棍也不要她了；萊陽一首更奇，他到岳家便發現了未婚妻醜陋不堪，頭不是頭，脚不是脚，回家告給爹媽說，「打十輩子光棍也不要她」了。……本是一個來源，翻了案，便完全不同』（看見她三十七頁）。我想這或是趣味不同之故，或是欲以新意取勝。——以上都可以說是有意的改變。

歌謠因時代的不同，地方的不同，或人的不同，常致傳訛；Kidson 所謂無意的改變，我想傳訛也是其一。寫歌雜記十云：『在讀童謠大觀（歌謠第十號）中，有以下一段文字：

貍貍斑斑，跳過南山；南山北斗，獵回界口；界口北面，二十弓箭！

據古謠諺引此歌，併靜志居詩話中文云：「此余童稚日偕閭巷小兒聯臂蹈足而歌者，不詳何義，亦未有驗」，又古今風謠載元至正中燕京童謠云：

脚驢斑斑，脚踏南山；南山北斗，養活家狗；家狗磨麵，三十弓箭。

可知此歌自北而南，由元至清，尙在流行，但形式逐漸不同了。紹興現在的確有這樣的一

首歌，不過文句大有變更，不說「貍貍斑斑」了。兒歌之研究（見歌謠三十四號轉錄闌）中說：「越中小兒列坐，一人獨立作歌，輪數至末字，中者即起立代之，歌曰：

鐵脚斑斑，斑過南山。南山裏曲，裏曲彎彎。新官上任，舊官請出。

此本抉擇歌(counting-out rhyme)，但已失其意而爲尋常遊戲者。凡競爭遊戲，需一人爲對手，即以歌抉擇，以末字所中者爲定，其歌詞率隱晦難喻，大抵趁韻而成。」本集第三十二首所載，也是這一個歌而較長的：

踢踢脚背，跳過南山。南山扳倒，水龍甩甩。新官上任，舊官請出。木瀆湯罐，弗知爛脫落（那）裏一隻小彌脚節頭（小姆脚趾頭）！

以我所知，這歌除了抉擇對手之外，還有判決惡命運的意思，例如許多小兒會集時，忽然聞到屁臭，當下問是誰撒的，撒屁的人當然不肯說，於是就有人唱著這歌而點，點到末一個「頭」字的，就派爲撒屁的人，大家揶揄他一陣。從元代的「脚驢斑斑」，到這「踢踢脚背」，不知經過了多少變化了，而「南山扳倒」的「扳倒」還保存著「北斗」的北音，「舊官」與「家狗」猶是同紐。』這很夠說明因時代、因地方的傳訛了。

與傳訛相似的，還有『脫漏』、『聯綴』、『分裂』三種現象。如看見她一題可分爲五段：

⑴因物起興　⑵到丈人家　⑶招待情形　⑷看見她了　⑸非娶不可

而南京一系無招待一節，『大概是傳說的脫漏』（看見她二四頁），這是第一種。

黨家斌先生譯述的歌謠的特質裏說：『唱歌的人又好把許多以前已有的歌裏，這裏摘一句，那裏摘一句，湊成一個新的歌』（鍾敬文先生編歌謠論集三頁）。梁啓超先生中國美文及其歷史稿裏論漢樂府，也說樂府裏有許多上下不銜接的句子，明是歌者就所熟憶，信口插入，他們原以聲爲主，不管意思如何。他說晉樂所奏的白頭吟，便是一例：

皚如山上雪，皎若雲間月。聞君有兩意，故來相決絕。一解

平生共城中，何嘗斗酒會！今日斗酒會，明旦溝水頭；蹀躞御溝上，溝水東西流。二解

郭東亦有樵，郭西亦有樵；兩樵相推與，無親爲誰驕！三解

淒淒重淒淒，嫁娶亦不啼。願得一心人，白頭不相離！四解

竹竿何嫋嫋，魚尾何離簁，男兒欲相知，何用錢刀爲！齕如馬噉萁，川上高士嬉。今日相對樂，延年萬歲期！五解

『郭東亦有樵』四句，『齕如馬噉萁』四句，皆與上下文無涉，而『今日相對樂』二句，尤爲樂府中套語。梁先生疑心這些都是歌者插入的，與『本辭』相較，更覺顯然。這與黨先生所說是很相像的。

又看見她『有的竟附會上另外一首歌謠。像完縣的兩首，因爲傳來的是不娶便要上吊吊死（唐縣），就接連上姑娘吊孝的另一首歌』（同書一八頁）。這都是第二種。

又前引錢先生所舉跳槽一歌，百代公司唱片上另是一首，如下：

目今（呀）時世大（呀大）不同，有了西來忘（下）了東，（郎呀！）情理卻難容。〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）情理卻難容。

好姊（呀）好妹吃了（什麼兒的）醋，好兄好弟搶了（誰的）風，（郎呀！）大量要寬洪。〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）大量要寬洪。

『人無（呀）千日好，花無百日紅，』『做一日和尚撞一日鐘，』（郎呀！）鐘鐘撞虛空。〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）鐘鐘撞虛空。

自從（呀）一別到（呀到）今朝，今日（裏）相逢改變了，（郎呀！）另有（了）貴相好。〔過門〕（噲呀，噲噲唷，郎呀！）另有（了）貴相好。

錢先生疑此二曲是『一曲分成者』。這可算第三種。——以上都可以說是無意的改變。

印刷術發明以後，口傳的力量小得多；歌唱的人也漸漸比從前少。從前的詩人，必須能歌；現在的詩人，大抵都不會歌了。這樣，歌謠的需要與製作，便減少了。但決不是沒有；它究竟與別種文學一樣，是在不斷的創造中。譬如北平的電車，是十四年才興的；就在那一年，已經有了電車十怕的歌謠了。

電車十怕

車碰車。車出轍。弓子彎。大線折。腳蹬板兒刮汽車。腳鈴錘兒掉腦頦。執政府，

接活佛，掛狗牌兒坐一車。不買票的丘八哥。沒電退票。賣票的也沒轍。（歌謠週刊九一號）

這種新創造是常會有的。

【歌謠所受的影響】歌謠在演進中間，接受別的相近的東西的影響，換一句話，也可說這些東西的歌謠化。古代文化簡單，這種情形較少，近代卻有很多的例子。現在就所知的分條說明：

一　詩的歌謠化　這種情形卻在古代的歌謠裡就有。樂府相和歌辭瑟調曲裏，有西門行兩首，一是『晉樂所奏』的『曲』，一是『本辭』。本辭就是徒歌。其辭如下：

出西門，步念之。今日不作樂，當待何時？逮爲樂，逮爲樂，當及時。何能愁怫鬱，當復待來茲？釀美酒，炙肥牛，請呼心所懽，可用解憂愁。人生不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？遊行去去如雲除，弊車羸馬爲自儲。

古詩十九首裡也有一首，辭云：

生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？爲樂當及時，何能待來茲？愚者愛惜費，但爲後世嗤。仙人王子喬，難可與等期！

這兩首的相同，絕難說是偶然。那晉樂所奏一首，與此詩相同之處更多。朱彝尊玉臺新詠跋裡曾說此詩是文選樓諸學士裁翦後者而成。他的話並無別的證據，我以爲是倒果爲因；我

想那首本辭是從古詩化出來的；而那首習樂所奏的曲是參照古詩與本辭而定的。這首曲是工歌合樂，不能作歌謠論；但那首本辭確是詩的歌謠化。

蘇州的唱本裡，有一首『唐詩唱句』（吳歌甲集一〇六，一〇七頁），其辭云：

牡丹開放在庭前，才子佳人笑並肩：『姐姐呀！我今想去年牡丹開得盛，那曉得今年又茂鮮。』『寃家呀！你道是牡丹色好奴容好？奴貌鮮來花色鮮？』郎聽得，笑哈哈：『此花比妳容顏鮮！』佳人聽，變容顏，二目暖暖（原注，或係睜睜之訛）看少年。

『既然花好奴容醜，從今請去伴花眠；再到奴房跪牀前！』

顧先生找出所謂『唐詩』是唐寅的妬花歌，其文云：

昨夜海棠初著雨，數朵輕盈嬌欲語。佳人曉起出蘭房，折來對鏡比紅妝。問郎：『花好奴顏好？』郎道：『不如花窈窕。』佳人見語發嬌嗔，『不信死花勝活人！』

將花揉碎擲郎前，『請郎今夜伴花眠！』（六如居士全集卷一）

這種我想是先由一個通文墨的人將原詩改協民間曲調，然後藉了曲調的力量流行起來的。

二　佛經的歌謠化　近來敦煌發現了唐五代的俚曲，有太子五更轉（詳後），禪門十二時（羅振玉敦煌零拾）等，皆演佛經故事。白話文學史上卷裡說明這種東西的來源道：『梵

唄之法，用聲音感人，先傳的是梵音。後變爲中國各地的唄讚，遂開佛教俗歌的風氣。後來唐五代所傳的淨土讚、太子讚、五更轉、十二時等，都屬於這一類。』（二一四頁）梵唄是佛教宣傳的一種方法，是支曇籥（月支人）等從印度輸入的（二〇五頁、二一四頁）。『五更調』是直到現在還盛行的曲調，但其來源甚早，據吳立模先生的考查，陳伏知道已有從軍五更轉了（歌謠週刊五一號）。樂府三十三引樂苑曰：『「五更轉」，商調曲。按伏知道已有從軍辭，則「五更轉」蓋陳以前曲也。』那麼，太子五更轉自然是襲用舊調，以期易於流行了。茲將這兩首並鈔於下：

（一）從軍五更轉

一更刁斗鳴，校尉逴連城，遙聞射鵰騎，懸憚將軍名。
二更愁未央，高城寒夜長，試將弓學月，聊持劍比霜。
三更夜驚新，橫吹獨吟春，強聽梅花落，悮憶柳園人。
四更星漢低，落月與雲齊，依稀北風裡，胡笳雜馬嘶。
五更催送籌，曉色映山頭，城烏初起堞，更人悄下樓。

（二）太子五更轉

一更初，太子欲發坐心思，□知耶孃防守□，『何時得度雪山□。』
二更深，五百個力士睡昏沈，遮取黃羊及車□，朱鬃白馬同一心。

三更滿，太子騰空無見人。宮裡傳齊悉達無，耶孃腸肝寸寸斷。
四更長，太子苦行黃里香，一樂圖提修佛道，不藉你分上公王。
五更曉，大地下衆生行道了，忽見城頭白馬縱，則知太子成佛了。（見歌謠週刊五一號，劉復先生致吳立模書）

淨土宗的歌謠化（民俗十七、十八期合刊）裡，說南陽念佛的老婆婆們，自己杜撰出種種經典。『這種經典用的是歌謠體式。』一般人稱爲『老婆經』，但『她們自己以爲神秘之寶，不肯輕易傳人。』茲鈔兩篇於下：

（一）香爐經

金香爐，腿又高，一年燒香有幾遭？清早燒香一誠心，手托黃香敬竈君，晌午燒香正當午，賢德媳婦勸丈夫。黑了燒香黑古東，賢德媳婦敬公公。南無阿彌陀佛！

這是關於她們念佛的功課本身的。她們是這樣地信佛，她們的全部的生活幾乎都佛化了，以下一首，便是這一面的例子：

（二）線蛋兒經

線蛋兒經，線蛋兒經，說是線蛋兒眞有功。拿起線蛋兒往東纏。纏的『珍珠倒捲簾』；拿起線蛋兒往西纏，纏的『呂布戲貂蟬』；拿起線蛋兒往北纏，纏的蛺蝶鬧花園；拿起線蛋兒往南纏，纏的芍藥對牡丹。上纏纏，下纏纏，上纏烏雲遮青天；

下纏八幅羅裙遮金蓮。左纏纏，右纏纏，左手纏的龍吸水；右手纏的篆子蓮。南無阿彌陀佛！

這一篇完全像歌謠，倘然截去了首尾。

四川有一種『佛偈子』，也是四五十歲以上的吃齋拜佛的老太太們唱的。劉達九先生說她們『每到做齋醮的時候，便到廟裡去拜佛。功課完畢了，……就相聚著唱佛偈子。這種佛偈子雖關於勸善的最多，然而情感方面的，社會家庭方面的也復不少。』（歌謠紀念增刊三二頁）

（一）

香要燒來燈要點，點起明燈過金橋；金橋過了八萬里，龍華會上好消搖。——佛唉那唉阿彌陀。

這是宣傳佛教的理想的。

（二）

三根竹子品排生，隔山隔嶺來開親。開親之時娘歡喜，開親之後娘痛心。——佛唉那唉阿彌陀！

這是母親對於『娶了媳婦忘了娘』的兒子的教訓。劉先生采得的佛偈子共有三百多首。只就他文中所錄而論，除了宣傳佛教的，便都是這一類的，老太太們對於她們兒子、媳婦、

女兒的教訓了。但是也有好事仿作了這種佛偈子來嘲笑她們，下面是廣元的一首，係一位趙永餘先生告訴我的：

半岩山上一苗葱，一頭掐了兩頭空。心想唱個佛偈子，牙齒落了不關風。——佛唉那唉阿彌陀！

趙先生說，末兩句便是譏笑那些佛婆的。這種佛偈子，結尾皆用『佛唉那唉阿彌陀！』是它們的特色。

顧頡剛先生說，『歌詞中以「西方路上」起興者甚多，當是受佛曲之影響。』（吳歌甲集五五頁）又說，『凡佛婆所作歌，大都以「西方路上」開頭。』（同書一三一頁）我以爲『佛曲之影響』應改爲佛『教』之影響。吳歌甲集第五二、九五、九六、九七，四首，都以『西方路上』發端，大抵警世之作；而九七西方路上一隻船，意味最厚：

西方路上一隻船，歇船歇拉金鑾殿，牽來牽去佛身邊。老人家下船微微笑；後生家下船苦黃連：第一掉弗落好公婆。第二掉弗落好丈夫。第三掉弗落三歲孩童嘸娘叫。第四掉弗落四季衣衫件件新。第五掉弗落清水廟前一萬魚。（原注，疑當作『灣』魚）。第六掉弗落六六裏個財神進我門。第七掉弗落七埭高樓八埭廳。第八掉弗落八色八樣弗求人。第九掉弗落九子九孫多富貴。第十掉弗落十代八代好鄉鄰。

這後三種似乎都是佛婆的製作，是她們人很多，能自成一社會，她們之有這種佛化的歌謠，可以說與農人之有秧歌是差不多的。

三　童蒙書的歌謠化　童蒙書指三字經、百家姓、神童詩、四書等。這種歌謠多是兒歌，以摘引書句爲主。或係趁韻而成，或係嘲笑塾師，大抵是連貫的，也有不大連貫的。至於作者，或是兒童自己，他們不解所讀的書之意義，便任意割裂、信口成歌，或嘲笑先生，藉資娛樂，但也許是好事者所爲。如：

(一)

『人之初，』鼻涕拖；拖得長，吃得多。（何中孚先生民謠集二九頁）

(二)

『趙錢孫李，』隔壁打米。
『周吳鄭王，』偷米換糖。
『馮陳褚衛，』大家一塊。
『蔣沈韓楊，』吃了嬷響。（吳歌四三頁）

(三)

『大學之道，』先生摜倒；
『在明明德，』先生出脫；

『在新民，』先生扛出門；
『在止於至善，』先生埋泥潭。（民謠集三〇頁）

（四）

『梁惠王，』兩隻膀，蕩來蕩，蕩到山塘上；吃了一碗菉豆湯。（吳歌四二頁）

一是三字經，二是百家姓，三是大學，四是孟子。可注意的是，所引的都是開篇的句子；——五所引是開篇句子裡的名字——這大約因爲這些開篇的句子，印象最深，大家念得最熟之故吧。但也有不是開篇的句子的，如：

『人之初，性本善，』越打老的越不念。
『君不君，』——『君不君』程咬金。
『臣不臣，』——沈不沈，大火輪。
『父不父，』——浮不浮，大豆腐。
『子不子，』——紫不紫，大茄子。（見歌謠論集，傅振倫先生歌謠的起源）

此歌全是趁韻，與前引二同。除『人之初』外，『君不君』四語均見論語，雖非開篇的句子，卻也引用得極熟了的。此外，俞平伯先生曾記過一段論語的譯文，說是流行於北方的：

『點兒點兒你幹啥？』『我在這裏彈琵琶。』『硼』的一聲來站起，我可不與你三

比。——比不比，各人說的各人理。
三月裏三月三，各人穿件藍布衫，
也有大，也有小，跳在河裡洗個澡。
洗洗澡，乘乘涼，回頭唱個山坡羊。
先生聽了哈哈喜，『滿屋子，學生不如你。』

趙永餘先生告我，陝西漢中也唱這一段是用三絃和著的。論語原文如下：

『點，爾何如？』鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作，對曰：『異乎三子者之撰。』子曰，『何傷乎？亦各言其志也。』曰，『莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。』夫子喟然歎曰，『吾與點也。』——先進篇。

這一段譯文的神氣，與原文絲毫不爽，大約是文人所為，流傳到民間去的。還有，鍾敬文先生舉出海豐的一首歌謠道：

公冶長，公冶長，南山有個虎咬羊，你食肉，我食腸。（歌謠週刊七七號）

四川威遠也有此歌謠，下面多一句同下文所謂古歌，北方也有此歌，見Headlaud中國兒歌(Chinese Mother Goosed Rhymes)：

老鴉落在一棵樹，張開口來就招呼：『老王，老王，山後有個大綿羊。你把牠宰了，你吃肉，我吃腸。』（四一頁）

公冶長變成『老王』了，但『王』與『長』還在同韻。鍾先生說那首歌謠是從下一首古歌裏出來的：

> 公冶長，公冶長，南山有個虎馱羊。
> 你食肉，我食腸；亟當取之勿徬徨！

他未說這首古歌的出處。他說這是詩，但又疑心是『當時或後代的民歌』。這個故事始見於梁皇侃論語義疏，他又是引論釋的話；可見這是一個很古的傳說。據這個傳說，公冶長解鳥語，因此被人誤會，繫『在縲紲之中；』所以孔子說『非其罪』（論語公冶長篇）。鳥語云何，本無明文；明田藝蘅留青日札才有記載，其辭與鍾先生所舉古歌近似，但『馱』作『拕』，無末句（以上據吳承仕先生絸齋筆記『鳥獸能言』條）。吳承仕先生說田說是『因皇疏而涂附之。』但以鍾先生所舉海豐歌謠證之，田說或亦係流行民歌，未必出自杜撰。因公冶長既早已成了傳說的人物，則關於他的歌謠的流行，實在是很自然的事。鍾先生所舉古歌，我以爲是歌謠而不是詩。鍾先生還舉出一首關於公冶長的古歌，也未說出處，我看那也很像歌謠，只說的事不同罷了。假如我的話不錯，那麼，關於公冶長的歌謠，且不止一種。又公冶長的故事發生雖早，但那首歌謠究竟起於何時，卻難斷定；而論語在明朝已是童蒙書，那首歌謠發生的時候若與著錄的時候相差不遠，我們還可列入本條的。所以現在附錄在此。

四　曲的歌謠化

馮式權先生在北方的小曲（東方雜誌二十一卷六號）裏說：『詩變而爲詞，詞變而爲曲：……曲變成了什麼呢？我大膽的斷定：「曲」後來變成了「小曲」——小曲中的「雜曲」。』又說：『南北曲由結構上分成兩支：一支是「雜劇」及「傳奇」，一支是「小令」及「散套」。雜劇及傳奇的歌法，由「弦索的北詞」及「南戲」而「海鹽腔」，而「弋陽腔」，而「崑山的水磨調」，經了許多變遷；然而南北曲的格式卻是始終沒有什麼變化，並且自元以後也沒有新創作的曲子。至於「小令」同「散套」則因爲不合時俗的歌法，就把他們的格式改變了，以後又有許多新的創作品，於是他們就同南北曲分家了。雜曲同南北曲之分離，大約在明初的時候；不過現在我們很難——或者不能——找到明初的小曲子供我們比較。但是可確定的，他們在明朝中葉已經完全脫離關係。在明朝創作的雜曲卻已經很有不少的了。』他還引沈德符的野獲編爲證：『元人小令行於燕、趙，後浸淫日盛。自宣（宣德）正（正統）至化（成化）治（宏治），中原又行瑣南枝、傍妝臺、山坡羊之屬，……今所傳泥捏人，及鞋打卦、熬鬏髻三闋……故不虛也。自茲以後，又有耍孩兒、駐雲飛、醉太平諸曲，然不如三曲之盛。嘉（嘉靖）隆（隆慶）間乃興鬧五更、寄生草、羅江怨、哭皇天、乾荷葉、粉紅蓮、桐城歌、銀絞絲之屬，自兩淮以至江南，漸與詞曲相遠。……比年以來（萬曆間）又有打棗乾、桂枝兒二曲，其腔調約略相似，則不問南北，不問男女，不問老幼、良賤，人人習之，亦人人喜聽之，以至刊布成帙，舉世傳誦，沁人

心腑。其譜不知從何來，眞可駭歎！又有山坡羊者，……今南北詞俱有此名；但北方惟盛愛數落山坡羊，其曲自宣（宣府）大（大同）遼東三鎭傳來；今京師妓女慣以此充「絃索北調」。……』這種『雜曲』的『格式』，——曲調——有同南北曲一樣，有的是改變了——改變的程度不一，但總不能全然脫離南北曲的影響。還有許多用南北曲的原文的。小曲是歌謠的一大支，馮先生的題目雖是『北方的小曲』，但他的話有些地方似乎是泛論的。又白雪遺音裏所錄，也是這一類小曲。白雪遺音選附有馬頭調譜，看那每字下面很長的工尺譜，似乎是和聲情多而辭情少的南曲相像的。

但小曲的來源，有些是很古的，如前引五更調，便是一例。

五　歷史的歌謠化　歌謠裏有『古人名』一種，大抵是不連貫的。這是歷史的一種通俗化；其來源我疑心是故事或歷史小說，而非正經的歷史。白雪遺音收有此種（據鄭振鐸先生白雪遺音選序），但未見。張若谷先生江南民歌的分類文中敍事歌項下（藝術三家言二九八、二九九頁）列有岳傳山歌一名，當係唱本，也是歷史的歌謠化。又鍾敬文先生客音情歌集附錄中有一歌云：

姜公八十初行運；年少家貧心莫焦，曹王英雄今何在？蒙正當初處瓦窰。

這是連貫的一首，姜太公早已故事化，不用說。呂蒙正（宋人）的故事也很多。曹王則藉

了三國志演義的力量，也已成了通俗的英雄。又江蘇宜興有兒歌：

亮月亮，蜀國出了個諸葛亮。平生打過許多仗，吳魏見他眞慌忙。可憐諸葛亮，平生壯志不能暢。後來蜀漢亡，免不得在地下淚汪汪。（黃詔年先生孩子們的歌聲一〇六頁）

這簡直是一本三國志演義的縮本了。這都是歌謠化了的歷史。

六　傳說的歌謠化

安徽合肥三河鎭有兒歌云：

風婆婆，送風來！打蔴線，紮口袋；紮不緊，颳倒井；紮不住，颳倒樹；紮不牢，颳倒橋。（歌謠十二）

又吳歌云：

一個小娘三寸長，茄科樹（原注即茄莖）底下乘風涼。撥拉（被）長腳螞蟻扛子去，笑殺子親夫哭殺子娘。（甲集二十頁）

這兩首歌似乎都是從傳說出來；後一首很流行。那些傳說或已亡佚，或還存在偏僻的地方。傳說裏往往有歌謠，這是歌謠另一面的發展。如范寅越諺裏的曝曝云：

曝曝曝，倍乃娘個田螺殼。榛榛榛，倍乃娘個田螺精。

這是螺女傳說裏的歌謠。螺女傳說，搜神後記中已有，但與民間流行者稍異。據我所知，這傳說大概是這樣的：『一個單身的鄉下人，出去種田。種完了田回家做飯。有一天回家

時，飯菜已都好了；他自然大可怪。第二天也是這樣。第三天他可忍不住了，不去種田，卻躲在一旁偷看。他見一個美女從水缸裏出來，給他做飯。他仍裝作種田回來，吃完了飯，到水缸邊察看。他看見缸裏有一隻大田螺在著，心裏明白。明天，仍躲在一旁。等那美女出來了，他便輕輕將缸裏田螺殼取出藏起；走到屋裏，求她做妻子，她忙到缸邊，不見了那殼，無處藏身，便答應他了。後來生了孩子。孩子大了，別的孩子嘲笑他是異類，就唱出那首歌謠。（文字稍異）她聽見生了氣；要丈夫將螺殼取出來看看，取出來時，她便奪過投入水缸中，自己也隨著跳入，從此永遠不再出現。』（參看中國文學研究中西諦先生螺殼中之女郎）

劉策奇先生故事中的歌謠一文即記此種歌謠。（歌謠週刊五四）茲錄懶婦的答詞一則，是對唱的，情節簡單極了。劉先生所引，都是家庭故事，沒有一點神話的意味。一個家婆（據原注廣西象縣媳婦稱姑之母曰家婆）訓她的媳婦道：

早起三朝當一工。懶人睡到日頭紅。莫謂她家愛起早，免得年下落雪風。

媳婦答道：

早起三朝當一工。牆根壁下有蜈蚣。若被蜈蚣咬一口，一朝悮壞九朝工。

這是『附帶』在故事內的歌謠，與前所引不同。

七　戲劇的歌謠化　白雪遺音中有『戲名』一種，（據鄭序）與『古人名』的格式相同，

只是內容換了戲劇罷了。又袁復禮先生所采的甘肅的『話兒』，有一首云：

焦贊孟梁火葫蘆，活化了穆哥寨了；錯是我兩個人都錯了，不是再不要怪了。

袁先生說這是受了小說、戲劇的影響；我想這只是轅門斬子、穆柯寨、燒山一類戲的影響，小說影響當是間接的——那些戲是從小說出來的。

但有一個相反的現象，我們也得注意，這便是歌謠的戲劇化。歌謠本有獨唱、對唱兩種。據論理說，我們可以說獨唱在先；但事實恐未必然。前引各傳說，可爲一證。對唱即對山歌，有定形不定形之別：定形的如吳歌甲集九八、九九、一〇〇諸首，但具歌辭，不涉歌者；不定形的，則由男女隨口問答，或用舊歌，或由新創，如客民競歌的風俗及劉三妹傳說裏所表現的。這兩種對山歌都有戲劇化的傾向。但眞正戲劇化了的，卻是小曲。小曲夾入了說白，分出了腳色，便具了戲劇的規模，加上登台扮演，便完全是小戲劇了。馮式權先生曾舉出明朝銀絞絲的曲調，說到清朝不十分流行，卻『跑到舊劇裏邊去』，輾轉組成了探親相罵一齣戲。徐蔚南先生民間文學裏，說山歌有『對唱並有說白』的一式。他只說依據山歌集，不知是何種何地山歌集。他引了看相一首茲轉錄如下：

（旦唱） 肩背一把傘，招牌掛在傘上，寫四個字，看相看得清，你信麼？咦兒吓，無兒吓，看相看得清，你信麼？我是鳳陽人，出門二三春，丈夫在家望，望我轉回程，可憐吓！我本江湖女，來在大村坊，村坊高聲叫，叫聲看

相人，有人麼？咦兒吓，無兒吓，有人麼？
（丑唱）聽說叫看相，忙步到來臨。
（旦白）看相麼？
（丑唱）抬頭打一望，見一女婆娘，是人麼！咦兒吓，無兒吓，見一女婆娘，是人麼？
（旦白）啐！
（丑唱）近前見一禮。
（旦唱）一禮還一禮。
（丑唱）家住那里人？爲何到此地？大嫂吓！咦兒吓，無兒吓，爲何到此地？大嫂吓！
（旦唱）看相就看相，何必問家鄉，大爺吓？咦兒吓，無兒吓，何必問家鄉，大爺吓？我本鳳陽人，看相到此地，大爺吓！咦兒吓，無兒吓，看相到此地，大爺吓！
（丑唱）聽說鳳陽人，看相到來臨，將我看一相，要錢多少文？咦兒吓，無兒吓，要錢多少文？你說吓！
（旦唱）大爺吓，聽原因，我說你且聽，銅錢要八文，銀子要一分，不多吓！咦

兒吓，無兒吓，銀子要一分，不多吓！

（丑唱）原來銅錢八百銀子要一斤。

（旦白）大爺聽錯了，銅錢八文銀子一分。

（丑白）本當回家看，老婆又要罵；本當書房看，先生又要罵。這便怎處？唔有了！大嫂路上可看得。

（旦白）家有家相，路有路相。……（五四～六一頁）

這一段中屢說『鳳陽人』，鳳陽花鼓是很有名的，這不知是不是花鼓一類。但由辭句看來，似乎也是從小曲化出來的。徐先生說是不登臺表演的。他又說『申曲』才是登台表演的山歌。其組織『是一男一女，有時外加一個敲小鑼的人。如果沒有敲小鑼的人的時候，敲鑼的職務便由那演唱的男子擔任。他們在台上，一方面用著浦東調唱山歌，一方面做出姿勢來表現歌曲裡的情景。有時男的還要化裝，臉上塗粉抹胭脂。』（五四頁）徐先生說上海富有之家，逢到婚姻喜慶之時，便去請一班『申曲』去演唱。後來爲適應公共娛樂場所的需要，才毅然登台演唱的。（五四、六一頁）

【追記的、依托的、構造的、改作的、模擬的歌謠】廣義地說，這些都可以是模擬的歌謠：小部分曾行於民間，大部分沒有——其中有些，本不爲行於民間而作。

一　追記的　追記是對於口傳的古代歌謠而言。這有兩種意義：一是照原樣開始著錄

下來，如前述白啓明先生之論彈歌：一是用當世語言著錄下來。彷彿太史公之譯尚書，郭紹虞先生之論蜡辭，便以爲如此。普通用後一義，我現在也用這一義。若依前一義，那便是眞正的歌謠了。我以爲彈歌的文字，究竟還平易，或者也是第二種的追記。

二 依托的 『依托大都附會古人』（古謠諺凡例），我所知只有康衢謠一例，列子仲尼篇云：『堯治天下，五十年，不知天下治歟，不治歟？不知天下之願戴已歟，不願戴已歟？顧問左右，左右不知，問外朝，外朝不知，問在野，在野不知。堯乃微服遊於康衢，聞兒童謠曰：

立我蒸民，莫匪爾極，不識不知，順帝之則。

堯喜，問曰：「誰敎爾爲此言？」童兒曰，「我聞諸大夫。」問大夫，大夫曰：「古詩也。」』郭紹虞先生說：『此節文中很可以看出是因於孔子贊堯「蕩蕩乎民無能名焉」（泰伯篇）一語而後推衍出來的。所謂「左右不知」「不識不知」云云，都所以爲「民無能名」的形容。而且此康衢謠的前二句見詩周頌思文篇，後二句見詩大雅皇矣篇，固然詩經中亦多襲用成句之處，……但是我們不能據於晚出的僞書以信思文皇矣二篇之襲用康衢謠成語，我們只能謂後出的列子掇拾詩經的成語以託爲上古的歌謠。』（中國文學史綱要稿）這種聯綴成語的依托是很巧妙的。還有一種『補亡』，也可在此附論。郭先生說：『邃古傳說或謂在某時代有某種作品，但是至於後世，往

往歸於散佚，於是僅存其目而不能舉其辭。如夏侯玄辨樂論謂「伏羲氏因民興利教民田漁天下歸之，時則有網罟之歌；神農繼之，教民食穀時則有豐年之詠。」隋書樂志所言與之相同，不過其歌辭如何，早已散佚莫考。唐元結補樂歌十篇有網罟歌見唐文粹，其辭曰：

吾人苦兮水深深，網罟設兮水不深；
吾人苦兮水幽幽，網罟設兮水不幽。

元結又補豐年詠云：

猗大帝兮其智如神；分華實兮，濟我生人。
猗大帝兮其功如天；均四時兮，成我豐年。

此等出於後人依托，在當時作者既已明言，即在於今日亦猶可考知其主名，所以其本不是邃古文學很爲明顯；而且，即伏羲、神農之號，網罟歌豐年詠之目，已恐是出於後人的想像，則於其本身本已不能十分確信了。』

三　構造的　這又有三種：一是托爲童謠，實係自作，並未傳播。如南史卞彬傳云：『齊高帝輔政，袁粲、劉彥節、王蘊等皆不同，而沈攸之又稱兵反。粲蘊雖敗，攸之當存。彬意猶以高帝事無所成，乃謂帝曰，「比聞謠云：

可憐可念尸著服，孝子不在日代哭；列管蹔鳴死滅族。

公頗聞不？」蘊居父憂，與粲同死，故云「尸著服」也。「服」者，「衣」也；「孝子不在

日代哭」者，「褚」字也。彬謂沈攸之得志，褚彥回當敗，故言「哭」也。「列管」，謂「簫」也。高帝不悅。及彬退，曰，「彬自作此」。』這一段中一則曰『彬意』，再則曰『彬謂』，坐實了卞彬自作，但南齊書所敍稍含混。（據古謠諺八十七）

又新唐書董昌傳云：『累拜檢校太尉，同中書門下平章事，爵隴西郡王。昌得郡王，咤曰，「朝廷負我，何惜越王不我與？時至，我當應天順人。」其屬吳繇、秦昌裕、盧勤、朱瓚、董庠、李暢、薛遼與妖人應智王、溫巫、韓媼，皆贊之。昌益兵城四縣自防。山陰老人僞獻謠曰：

欲識聖人姓，千里草青青；（古謠諺原注：原本無，今據廣記卷二百九十引會稽錄，及全唐詩十二函補）欲知天子名，日從日上生。

昌喜，賜百縑，乾甯二年，即僞位，國號大越。』（據古謠諺八十七）又如漢書王莽傳云：『風俗使者八人還，……詐爲郡國造歌謠，頌功德，凡三萬言。』自然也是未經傳播的。

二　是爲了某種政治目的，構造歌謠，使兒童歌之，傳於閭巷。有的是陷害人的，如北齊祖珽穆提婆與斛律光積怨。時周將軍韋孝寬忌光英勇，乃令參軍曲巖作謠言云：

百升飛上天，明月照長安。

又曰：

高山不推自崩，槲樹不扶自豎。

斑因續之曰：

盲眼老公背上下大斧，饒舌老母不得語。

令小兒歌之於路。提婆聞之，以告其母女侍中陸令萱。萱以『饒舌』斥己也，『盲老公』謂斑也。遂相與協謀，以謠言啓帝。光竟以此誅。謠中『百升，』謂『斛』，『明月』乃光字，『高山』則指齊也。（據古謠諺八十七引北齊書周書）

這幾首謠辭說斛律光有野心，陷害之意甚明。更有用旁敲側擊法的，如舊唐書載裴度自興元請入朝時，李逢吉黨張權輿作謠詞云：

非衣小兒坦其腹，天上有口被驅逐。

『天上有口』言度嘗平吳元濟也。這謠詞乍看似乎是頌裴度的功德的，但張權輿的疏裏說，『度名應圖讖，……不召自來，其心可見。』所謂『圖讖』，便是這首謠詞了。這一來，謠詞裏說得越好，裴度便越危險了。可是這一回張權輿卻未成功。（據古謠諺八十七）

有的是煽惑人的，如朝野僉載逸文（古謠諺原注，據廣記卷二百八十八）載唐裴炎爲中書令。時徐敬業欲反，令駱賓王畫計，取裴炎同起事。賓王乃爲謠曰：

一片火，兩片火，緋衣小兒當殿坐。

教炎莊上小兒誦之，並都下童子皆唱。這樣裴炎便入了他們的圈套了——但通鑑考異說這件事是謠言（據古謠諺九十三）。又明季北略但載李巖爲李自成造謠詞云：

穿他娘，喫他娘，開了大門迎闖王；闖王來時不納糧！（據古謠諺八十七）

這也是煽惑人心的；但上一首是煽惑個人，這一首是煽惑民衆。

有的是怨謗人的，如續漢書五行志載獻帝初京師童謠云：

千里草，何青青。十日卜，不得生！（古謠諺六）

『千里草』隱『董』字，『十日卜』隱『卓』字。這種歌詞雖說是童謠，但如此精巧，顯然是構造的。我疑心這是咒詛之辭，與『時日害喪』相同，其後來的應驗，則是偶然。眞正占驗的童謠是沒有的。

關於爲政治的目的而作的歌謠，我們還可舉一個籠統的例子。全唐文唐僖宗南郊赦文有云：『近日奸險之徒，多造無名文狀，或張懸文榜，或譔造童謠。此爲弊源，合處極法。』歌謠與政治的關係，這裏是看得很重的。又前所舉『並未傳播』的，假托的童謠，也是關於政治的。

三　是爲騙錢而作的歌謠，如酉陽雜俎載時人爲僕射馬燧造謠，傳於軍中，謠云：

齋鍾動也，和尚不上堂。

這人後來去見馬燧，說此謠正說的他：『齋鍾動，』時至也；『和尙』，是他的名字；『不上堂』，不自取也。那時馬燧功高自矜，此人投其所好，恭維他將做皇帝。但此人又說照相看來，還小有未通處，需有値數千萬的寶物才行。馬燧信以爲眞，給了許多寶物；此人於

是一去不知所之。（據古謠諺九十七）這雖也像煽惑，而本旨實在騙錢，但仍是與政治有關的。

至於堅瓠集所載一條，卻又不同：『武進翟海槎（永齡）赴南京，患無貲。買棗數十觔。每至市墟，呼羣兒至，每兒與棗一掬，教之曰：

不要輕，不要輕，今年解元翟永齡。

一路童謠載道。聞者多覓其旅邸訪之，大獲贐利。』（古謠諺九十七）這與政治無關，只是利用相傳的以童謠占驗的社會心理來騙取一些盤費罷了。——以上二、三兩種雖出構造，後來卻成爲眞正的歌謠，與別的眞正的歌謠一樣。第一種則不能以歌謠論。

四　改作的　這也有兩種：一是爲教育的目的而改作的，如明朝呂坤的演小兒語。談龍集引小兒語（演小兒語是小兒語的末卷）的書後，是呂坤做的，他說：『小兒皆有語，語皆成章，然無謂。先君謂無謂也，更之，又謂所更之未備也，命余續之，既成刻矣；余又借小兒原語而演之。』末一語即指演小兒語那一卷。談龍集又說，據這一卷的小引，卷中所錄，『係采取直隸河南山西陝西的童謠加以修改，爲訓蒙之用者。』

風來了，雨來了，老和尚背著鼓來了。

一首也在裏面，只是下半改作過了。（一八五～一九〇頁）

二是爲文藝的目的而改作的，如黃遵憲的山歌九首，實係由客家山歌改成的詩。他自序

云，『土俗好爲歌，男女贈答，頗有子夜、讀曲遺意。採其能筆於書者，得數首。』文人好爲狡獪，明明是改作，卻偏要隱約其詞。茲舉其一首爲例：

買梨莫買蜂咬梨，心中有病沒人知。因爲分梨更親切，誰知親切轉傷離？（以上據五十年來中國之文學）

黃氏所改的原歌，現在都已無從查考。但閩謠裏有一首云：

買梨莫買蟲咬梨，心中有苦那得知！因爲分梨更親切，哪知親切轉傷梨？

這見於前引王禮錫先生文中，與黃氏詩只差數字。據王先生說，此謠也只流行於福建客籍中間；不知黃氏所據的原歌，與此是否一樣。若是的，黃氏所改似也很少。

五　摹擬的　說到摹擬的歌謠，我們首先想到的自然是擬作的樂府。這種作品極多，是一個重要的文學趨勢。漢書禮樂志說武帝時『立樂府，采詩，夜誦，有趙代秦楚之謳。以李延年爲協律都尉。』白話文學史說，『「樂府」即是後世所謂「教坊」』（三〇頁），是『一個俗樂的機關，民歌的保存所。』（三一頁）又說：『民間樂歌收在樂府的，叫做「樂府」；而文人模仿民歌做的樂歌，也叫做「樂府」；而後來文人模仿古樂府作的不能入樂的詩歌，也叫做「樂府」或「新樂府」。』（三三頁）這種模仿的樂府始於何時呢？又說：『大概西漢只有民歌；那時的文人也許有受了民間文學的影響而作詩歌的，但風氣未開，這種作品只是「俗文學」。到了東漢中葉以後，民間文學的影響已深入了，已普遍了，才有上流人出

來公然仿效樂府歌辭，造作歌詩。文學史上遂開一個新局面。』（五六頁）

黃侃先生區樂府爲四種：『一、樂府所用本曲，若漢相和歌辭江南、東光之類是也。二、依樂府本曲以制辭，而其聲被弦管者！若魏武依苦寒行以製北上，魏文依燕歌行以製秋風是也。三、依樂府題，以制辭，而其聲不被弦管者；若子建士衡所作是也。四、不依樂府舊題，自創新題以製辭，其聲亦不被弦管者：若杜子美悲陳陶諸篇，白樂天新樂府是也。從詩歌分途之說，則惟前二者得稱樂府，後二者雖名樂府，與雅俗之詩無殊。從詩樂同類之說，則前二者爲有辭有聲之樂府，後二者爲有辭無聲之樂府。如此復與雅俗之詩無殊。』（范文瀾文心雕龍講疏樂府篇引）一是合樂的歌謠，二、三、四都是摹擬的歌謠，雖然性質程度各異。這種摹擬的風氣，至唐朝已漸衰，宋更甚；但元朝卻又漸漸走轉來，到明朝竟是『寸步不移，唯恐失之』——那種字句的摹擬是古所未有的。清朝則似乎又恢復唐朝的樣子。以上第二種便是曹植鼙舞詩序裡所謂『依前曲，作新聲』（白話文學史五九頁）·樂府在漢末，還是可歌的。（看同書五八～五九頁）這種『依譜塡詞』的辦法，仍以原來的曲調爲主，但文字的體裁上，可是摹擬的。第三、四及以下，則竟是按照不同的程度，將樂府當作詩之一種體裁而摹擬了。

作家的詩以『歌』『行』名的（用樂府古題者除外）至少體裁上是摹擬樂府的。茲舉李白元丹丘歌，杜甫最能行，爲例：

元丹丘，愛神仙，朝飲潁川之清流，暮還嵩岑之紫煙，三十六峰長周旋。長周旋躡星虹，身騎飛龍耳生風，橫河跨海與天通。——我知爾遊心無窮！

峽中丈夫絕輕死，少在公門多在水。富豪有錢駕大舸，貧窮取給行艓子。小兒學問止論語，大兒結束隨商旅，欹帆側柂入波濤，撇漩捎濆無險阻。朝發白帝暮江陵，頃來目擊信有徵；瞿唐漫天虎鬚怒，歸州長年行最能。此鄉之人器量窄，誤競南風疏北客，若道士無英俊才，何得山有屈原宅。

這兩首體裁、意境，都像樂府。而詩之稱『行』者，更多是摹擬樂府之作。至詩以『謠』名的，穆天子傳有白雲謠穆天子謠等。這些我想至多也只是追記的；似乎是摹擬詩三百篇的作品。後來陳後主有□□謠四首，孔仲智有驪謠（樂府八十七），體裁上像是摹擬樂府；但意境全然是個人的——白雲謠如此。以上樂府都列入雜歌謠辭。唐李白有廬山謠，中有句云：

好爲廬山謠，興爲廬山發。

這種意境當然也是個人的。又溫庭筠樂府倚曲裡有夜宴謠、蓮浦謠、遐水謠、曉仙謠、水仙謠，見樂府新樂府辭。這些謠的體裁意境便都像樂府了。舉水仙謠爲例：

水客夜騎紅鯉魚，赤鸞雙鶴蓬瀛書。輕塵不起雨新霽，萬里孤光含碧虛。露魄冠輕見雲髮，寒絲七柱香泉咽。夜深天碧亂山姿；光碎玉一作平波滿船月。

以上都是摹擬古歌謠的；而且除黃先生所舉第二種外，都是將歌謠當作詩之一體去摹擬的——這樣，便不注重聲的一方面了。至於近世歌謠，一向爲人鄙視，沒有摹擬的人。直到前幾年，才有兪平伯、劉復兩先生樂意來嘗試。兪先生有吳聲戀歌十解，載在我們的七月（一九二四年）上；劉先生有瓦釜集，十五年由北新出版，那是模擬江陰民歌的。他們是將歌謠當作歌謠去摹擬，不但注意體裁，而且注意曲調，和漢末的『依前曲，製新聲』是相彷的。茲各舉一例：

恩愛夫妻到白頭；花要飄來水要流！郞心賽過一片東流水，小奴奴身體像花浮。（吳聲戀歌十解之九）

一隻雄鵝飛上天，我肚裡四句頭山歌無萬千。你里若要我把山歌來唱，先借個煤頭火來喫筒煙。

一隻雄鵝飛過江，江南江北遠茫茫。我山歌江南唱仔還要唱到江北去，家來買把笤箒，送把東村王大郞。（瓦釜集開場的歌）

三、歌謠的歷史

【古歌謠與近世歌謠】中國古代歌謠的著錄，或因音樂的關係，或因占驗的關係，見於所謂正經書裏的，大抵不外此兩種。志書以『觀風』的見地收錄歌謠，當已在很晚的時期（太史陳詩，以觀民風之說不足信；詩經所錄，實全爲樂歌，見下）；至於當作文藝而加以輯錄的，則更晚了。此層第一章裏也已說過。無論取那一種觀點，他們不曾認識歌謠本身的價値卻是一樣。他們對於歌謠，多少有一點隨便的態度。因此歌謠在著錄時，便不免被改變而不能保全其眞相。這種改變，在樂工的手裏，便是爲了音樂的緣故，在文人的手裡，便是爲了藝術的緣故。顧頡剛先生說：『詩經裡的歌謠，都是已經成爲樂章的歌謠，不是歌謠的本相』（歌謠三九）；他的理由也許太系統的了，但這個結論我相信。樂府裏往往同一首歌『本辭』很簡單明白，入樂後繁複拖沓，正可作一旁證。其實就是那些本辭，也未必不經文人潤色。他如正史及故書雅記中所載童謠，當更不免如此。只有筆記中所收，或者近眞的較多，因爲筆記的體裁本不甚尊，無須刻意求雅，所以倒反自由些。至於古謠諺，體例極爲謹嚴，原不致有所潤色，但書中材料，全係轉錄故書，非從口傳寫錄者可比，所以仍未必爲眞相。粵風原輯諸人，錄自口傳，而動機在於好奇，不爲學術，有無

潤色，也頗難說。華廣生所輯，疑有唱本之類，不全得自民衆口中；他書未全錄玉蜻蜓彈詞，便是可疑的證據。這些中除粵風中各歌，至今或尙有流行，可資參證外，我們都稱之爲古歌謠。它們或較原歌繁複，或較精巧，大都非本來面目。自然，我們也承認古今語言之異，不應以今衡古；但繁簡精粗之別，另是一事，不致與古今之異相混的。

北京大學歌謠研究會徵集全國近世歌謠簡章第三條說：『現定時期，以當代通行爲限。』這『當代通行』四字，便是他們所謂『近世』的界說。這個界說本身也許不很確切，但極便應用。上章引過一位老太太的話，說歌謠是活在民衆口中的，一印到紙上，便是死的了。』常惠先生也說：『無論怎樣，文字決不能達到聲調和情趣，一經寫在紙上，就不是他了。』（歌謠論著三〇五頁）但是爲研究起見，我們只有寫錄和用留聲機的蠟片收音兩法；後一法自然最好，而太費；事實上決不能每歌都用此法，且一曲兩種調，這樣便得一件活東西分剖開了，卻也是無法的事。關於曲調的寫錄，需有一副音樂家的耳朵和手，非盡人所能爲；當然是很難精確的。至於寫錄辭句，卻較容易些；雖然有許多有音樂字的字，也頗困難。寫錄既如此難得精確，自然不能靠書本或傳聞，所以常先生說，『非得親自到民間去搜集不可。』（同上）有了這種精確的材料才可說到研究，而眞正著手，還嚴格說，非等待材料齊備不可。不然，終於是『好事者的談助』而已。現在我們的材料本不多，整理出來的更少。而曲調的收集或寫錄，幾乎還未動手呢。以上所說，是專就口傳的歌謠說；

至於唱本，自當別論。唱本的曲調，收集與寫錄，與口傳的歌謠方法上無甚分別；只是辭句是印成的。唱本原爲的識字的人，他們可以拿本子看著唱。而別人學他們唱的卻就不靠著本子。這樣傳播開去，往往有多少的改變，如四季相思、五更調、十杯酒、十二月等，都是。所以唱本的搜羅——現在只有少數人做這事，顧頡剛先生是一個——固然要緊，卻仍不能丟開了那些口傳的變異不管。唱本自然不會有很古的，但也可用『當代通行』一個條件爲比較的古近之界。唱本的數量很可驚，因爲各地似乎都有，搜集的事，也是一件大工作。

【詩經中的歌謠】詩經所錄，大抵全是周詩（商頌亦是周詩，論者甚多，王國維先生觀堂集林中有說商頌一文,可參看），這是我們最早的詩歌總集,也可說是我們最早的唱本。詩經以前，雖還有些歌謠，都靠不住；比較值得討論的，前章中均已說過。我們現在講歌謠的歷史，簡直就從詩經起頭好了。

顧頡剛先生有從詩經中整理出歌謠的意見一文（歌謠三九），他說：

> 詩經三百五篇中，到底有幾篇歌謠，這是很難說定的。在這個問題上，大家都說『風』『雅』『頌』的分類即是歌謠與非歌謠的分類，所以風是歌謠，雅頌不是歌謠。這就大體上看，固然不錯，但我們應該牢牢記住的，這句話只是一個粗粗的分析而不是確當的解釋。

我們看國風中固然有不少的歌謠，但非歌謠的部分也實在不少。……因爲是爲應用而做的。反看小雅中，非歌謠的部分固是多，但歌謠也是不少。……大雅和頌，可以說沒有歌謠。（國風與小雅的界限分不清，小雅與大雅的界限分不清，大雅與頌的界限分不清，而國風與大雅和頌的界限是易分清的。……）其故大約因爲樂聲的遲重，不適於譜歌謠，奏樂地方的尊嚴，不適於用歌謠。小雅的樂聲，可以奏非歌謠，也可奏歌謠，故二者都佔到了一部分。——這是我的假定。我始終以爲詩的分爲風雅頌，是聲音上的關係，態度上的關係，而不是意義上的關係。……音樂表演的分類不能即認爲意義的分類，所以要從詩經中整理出歌謠來，應就意義看看一首詩含有歌謠的成分的，我們就可說它是歌謠，風雅的界限可以不管：否則就在國風裏也應得剔出。

再有一個意思，我以爲詩經裏的歌謠，都是已經成爲樂章的歌謠，不是歌謠的本相。凡是歌謠，只要唱完就算，無取乎往復重沓。惟樂章則因奏樂的關係太短了覺得無味，一定要往復重沓好幾遍。詩經中的詩，往往一篇中有好幾章都是意義一樣眞，章數的不同只是換去了幾個字。我們在這裡，可以假定其中的一章是原來的歌謠，其他數章是樂師申述的樂章，如：

月出皎兮，佼人僚兮。舒窈糾兮，勞心悄兮。

月出皓兮，佼人懰兮。舒懮受兮，勞心慅兮。

月出照兮，佼人燎兮。舒夭紹兮，勞心慘兮。

這裏的『皎、皓、照』、『僚、懰、燎』、『窈糾，懮受、夭紹』，『悄、慅、慘』，完全是聲音的不同，借來多做出幾章，並沒有意義上的關係（文義上即有不同，亦非譜曲者所重）。在這篇詩中，任何一章都可獨立成爲一首歌謠，但聯合了三章，則便是樂章的面目而不是歌謠的面目了。（顧先生後來寫論詩所錄全爲樂歌一文，補充這一段所說，相信由徒歌變成的樂歌不都是一篇中惟有一章是原來的歌詞。）我們在這裏，要從樂章中指實某一章是原始的歌謠，固是不能，但要知道那一篇樂章是把歌謠作底子的，這便不妨從意義上著眼而加以推測，雖則有了歌謠的成分未必即爲歌謠，也許是樂師模仿歌謠而做出來的，但我們研究之力所可到的境界是止於此了，我們只可以盡這一點的職責了。

顧先生別有論詩經所錄全爲樂歌長文（北京大學國學門研究所週刊十、十一、十二），說得極爲充暢。但他堅執那些整齊的歌詞、複沓的篇章，是樂工爲了職業而編制的，我們覺得還可商榷。他說『古代的成人的抒情之歌極複沓』，又說『古代徒歌（歌謠與非歌謠）中的複沓是可以有的，但往往用在對偶、反覆、尾聲，而不是把一個意思複沓成爲若干章。』又今日的成人的抒情之歌也極少複沓，複沓的只是兒歌和對山歌。他又引吳歌跳槽和玉美針

的樂歌和徒歌，證明徒歌簡而樂歌繁：引五更調及十二月唱春調，證明樂歌的廻環複沓，是由於『樂調的不得已』。顧先生的主要觀點是以今例古，這是不很妥當的。我們可以說，古代成人的抒情的歌有些也和今日的兒歌和對山歌一樣，是重章的。證據便是詩經：至於今日成人的抒情的歌，則已進化，所以重章只遺留在兒歌和對山歌裏了。這個『進化』的解釋，我想也許較自然些；今古遙遙不相接，究竟難以此例彼的。至於五更與十二月，原是自然限制，無所謂『樂調的不得已』；詩經中也絕無相同的例。要說『樂詞的不得已』，跳槽和玉美針兩歌，倒是適當的例子，但也只能證明徒歌不分章，樂歌是分章的，又樂歌中添了些『襯字、疊字、僻聲』而已，至於整齊的歌詞、複沓的篇章，是樂歌的特色，所以別於徒歌，這一層卻並未能證明。這兩歌的情形和樂府很相像。樂府所載入樂的歌，與本辭相較，確多用些重疊，但也只增加句子，分分解數，並不如顧先生所說，將一意重疊為數章；而且樂歌還往往不及本辭整齊呢。詩經與樂府的時代相去不遠，樂府入樂的辦法或與詩經有關，亦未可知。顧先生文中所舉別的證據，足夠使我們相信詩經所錄全為樂歌，相信徒歌改為樂歌時，樂工重加編制。但他將編制的方法說得太呆板了，倒反不能自圓其說了。他對於葛生一詩，也知道不能應用他的原則，但他卻還要堅持那原則，發揮下去，這未免有些偏了。

怎麼知道詩經中有一部分是徒歌變成的樂歌呢？顧先生說：『因為王制說「命太

師陳詩以觀民風」，漢書食貨志說「孟春之月，羣居者將散，行人振木鐸，徇于路以采詩，獻之太師，比其音律，以聞於天子，」在這些話裏，是說詩經中一部分詩是從徒歌變爲樂歌的。但這些話都是漢代人說的，未必一定可靠。我所以還敢信它們之故，因爲漢以後的樂府也有變民間徒歌爲樂歌的。』

我以爲采詩觀風之說，未必可信。但樂工們爲職業的緣故，自動或被動地搜集各地的『土樂』（國風）以備應用，卻是可能的。也許魯國最講究這層，所以搜集保存的獨多，便成了傳到現的詩經。這雖是揣測之談，但也有些證據。左傳襄公二十六年季札到魯國觀樂，樂工所歌的詩經幾乎全同，這可見魯國樂的著名與完備了。

顧先生據儀禮鄉飲酒禮而知古代典禮中所用的樂歌有三種(一)正歌，(二)無算樂，(三)鄉樂。正歌是在行禮時用的，無算樂則多量的演奏，期於盡歡；鄉樂則更隨便，有什麼是什麼了。『鄉樂』一名應該作鄉土之樂解。因爲慰勞司正是一件不嚴重的禮節，所以吃的東西只要有什麼是什麼，聽的東西也只要點什麼是什麼。鄉土之樂是最不嚴重的，故便在那時奏了。其實我們不能分樂詩爲『典禮所用的』與『非典禮所用的』，我們只能分樂詩爲『典禮中規定應用的』與『典禮中不規定應用的』。正歌一類是典禮中規定應用的；至於『無算樂』、『鄉樂』，以及左傳中所記的雜取無擇的賦詩，是典禮中不規定應用的。規定應用的，大都是畜皇典麗的篇章，不出南雅之外；不規定應用的，不妨有愁思和諷刺的作品，

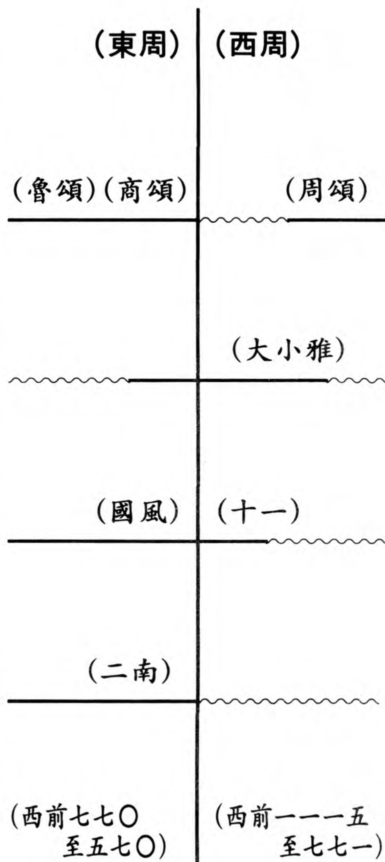
邶鄘以下和雅中的一部分，便作此等用。

孔子曾說了兩次『鄭聲。』衛靈公篇云：『顏淵問爲邦。子曰：「樂則韶舞，放鄭聲，……鄭聲淫……。」』陽貨篇云：『惡鄭聲之亂雅樂也。』

孔子是正雅頌的人，他說『鄭聲亂雅樂』，『正』，和『亂』正是對立之詞；雅樂既是指雅頌，則別正聲於雅樂之外，似乎他是把『鄭聲』一名泛指著一般土樂。（國風）所以有此假設之故，因爲漢書禮樂志中的紀事，也是把燕代秦楚各地的音樂都喚做『鄭聲』的。而眞正鄭地的樂工在西漢樂府中倒反沒有。從禮樂志裡，並可見此類樂調單言則於『鄭聲』，疊舉則爲『鄭衛之音』。『鄭聲』一名如此用法，成了一個很普泛的樂調的名字，正如現在所說的『小調』。因爲其中以鄭國爲最著名，所以總稱爲『鄭聲』（以上節錄顧先生原文）。也便是『典禮中不規定的』那些樂歌了。

陸侃如先生的詩經研究稿本用王質程大昌之說，將『南』與風雅頌並列，爲詩經的四體，以爲都是樂名；顧先生論詩經所錄全爲樂歌一文中所說也相同。陸先生研究的結果，以爲今本詩經的次序應該翻過來，現在南最前，風次之，雅又次之，頌最後。其實頌的時代最早，雅次之，風又次之，南最晚出。他有一表，示四體發生的先後：

自周民族滅商，代興以後，最初起的詩是舞歌和祭歌，即所謂『周頌』是，頌聲寢息，雅詩便漸漸興起。因爲音樂的關係，分爲大小二種。大雅爲西周的作品，小雅爲西周末年及東周初年的作品。小雅與國風差不多同時，國風略後。國風共十三國，但邶鄘之詩已亡（現在的邶鄘二風，實係衛風），現存僅十一國。可分爲五種：豳檜全係西周之詩，爲第一種；秦風爲東西周之交之詩，爲第二種；王衛唐爲東周初年之詩，爲第三種；齊魏爲春秋初年之詩，爲第四種；鄭曹陳爲春秋中年之詩，爲第五種。這與今本詩經次序不同，是比較合理的次序。東遷以後，長江流域對於古代文學有很大的貢獻，所謂二南是。國風的十



一國，是環繞著東都的：豳秦在其西，魏唐在其北，衛齊在其東，鄭陳檜曹在其南。因遷都的關係，文化的中心點也向東南移動，故現在的河南一省實為古代詩歌最盛的地方。同時楚國漸漸強盛——『漢陽諸姬，楚實盡之』——文化的程度也漸漸的增高。在東周之世，實在是一個楚民族與周民族對峙的局面。二南便是東遷後的楚詩，可以謂之楚風。詩經時代五百年的大勢約略如此（以上大部分係陸先生原文，考證從略）。

小雅存七十四篇，陸先生就其內容，分為祭祀詩、燕飲詩、祝頌詩、諷刺詩、抒情詩、史詩諸種；抒情詩又分為政治的、非政治的兩種。非政治的，大致是說親子、夫婦、朋友之愛的，政治的抒情詩與諷刺詩之別，一是重在自己，一是重在別人。顧先生以為凡關於典禮的詩，都是為應用而做的，所以不能算作歌謠。但此層也當分別論之。現在的歌謠裏，儀式歌不少；古代比現在看重儀式得多，一定說歌謠裡不能有儀式歌，怕也不甚妥當。例如白駒自然不是歌謠，但斯干，就很像民間作品了。就陸先生所分的說，大致諷刺詩裏可以說沒有歌謠，其餘就都難論定；自然，抒情詩裏，歌謠應該多些。其實顧先生的話，現在也不能供參考，不能即成確定不移之說；陸先生的話也是如此。

國風一百三十五篇，二南二十五篇，共一百六十篇。這十二國各有各的特點。漢書地理志云：

故秦地，……詩風兼秦豳兩國。……其民有先王遺風，好稼穡。務本業。故豳詩

言農桑衣食之本甚備。……安定、北地、上郡、西河，皆迫近戎狄，修習戰備，高上氣力，以射獵爲先。故秦詩……言車馬田狩之事。

河內本殷之舊都，詩風邶鄘衛國是也。……俗剛彊，多豪傑侵奪，薄恩禮，好生分。

衛地有桑間濮上之阻，男女亦亟聚會，聲色生焉。故俗稱鄭衛之音。

河東土地平易，有鹽鐵之饒，本唐堯所居，詩風唐衛之國也。……其民有先王遺教，君子深思，小人儉陋，故唐詩蟋蟀山樞葛生之篇，皆思奢儉之中，念死生之慮。

鄭國……土陿而險，山居谷汲，男女亟聚會，故其俗淫。

陳國……婦人尊貴，好祭祀，用史巫，故其俗好巫鬼。

齊詩曰，『子之營兮，遭我虖嶩之間兮』，又曰，『俟我於著乎而』，此亦舒緩之體也。

這裏所錄，皆是與詩有關的。除檜王曹三風及二南外，皆已論及。陸先生研究的結果，與此可以參看。他說豳風重農，秦風尚武，王風多亂離之作，衛鄭陳風善言情，唐風黯淡，多及時行樂之詠，魏風多諷刺，是社會或政治狀況的反映。曹風多政治的詩，蜉蝣一篇，則爲憂生之嗟。二南多言情之作，檜齊也如此。謝晉青先生詩經之女性的研究裏說十五國風

中，經他認爲有關婦女問題的，共八十五篇。其中最多的爲戀愛問題詩，其次即爲描寫女性美和女性生活之詩，再其次就是婚姻問題和失戀的作品。照謝先生的計算，有關婦女的詩，竟佔了國風和二南的一半了。

【樂府中的歌謠】陸侃如先生樂府古辭考引漢書禮樂志云：『(武帝)乃立「樂府」，採詩夜誦，(范文瀾謂說文夕部「夜從夕，夕者，相繹也，」夜繹音同義通。)有趙、代、秦、楚之謳。以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等造爲詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。』可見『樂府』本是一種官署名，所謂『俗樂的機關，民歌的保存所；』(參看上章)後人即以他們所搜集的詩歌爲樂府，卻是引申義了。我們從班固的記載，知道當時所搜集的樂府，可分兩種：一種是民間的歌謠，一種是文人的作品。但這兩種都未必能協樂器之律，故使李延年爲協律都尉，把它們增刪一下，或修改一下，使他們都能入樂。文心雕龍樂府篇云：『陳思稱李延年閑於增損古辭，多者則宜減之，明貴約也。』意卻重在減損一面。曹植是懂得樂府音節的人，他的話應該可信。現在所存的樂府——尤其是相和歌中的大曲——除魏晉樂所奏外，尚有『本辭』存在。我們若把本辭同魏晉樂所奏的本子校對一下，便可發見許多修改或增刪之處，——大體說，增加處多——便是爲此。

但『樂府』之名並不限於這種刪改過的歌辭。亦有通曉音律的人。能夠自鑄樂辭。李延年自己也曾造過二十八解新聲橫吹。總之，凡可被之筦絃者，均可名樂府，故宋元人的

詞曲集亦有備用『樂府』之名的（以上參用陸書原文）。

漢書藝文志詩賦略卒云：『自孝武立樂府而采歌謠，於是有代趙之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚云。』

詩賦略中所著錄的有以下諸書：

吳楚汝南歌詩十五篇。燕代謳、鴈門云中、隴西歌詩九篇。邯鄲河間歌詩四篇。齊鄭歌詩四篇。淮南歌詩四篇。左馮翊秦歌詩三篇。京兆尹秦歌詩五篇。河東蒲坂歌詩一篇。雒陽歌詩四篇。河南周歌詩七篇。河南周歌詩聲曲折七篇。周謠歌詩七十五篇。周謠歌詩聲曲折七十五篇。周歌詩二篇。南郡歌詩五篇。

這些是各地方的歌詩，即是直接詩經中國風一部分的。這些歌詩決不是徒歌，一因其中有『曲折』（即樂譜），二因它們都在樂府。禮樂志又有主各種音樂的樂員，其關於各地音樂者如下：

邯鄲鼓員二人。江南鼓員二人。淮南鼓員四人。巴俞鼓員三十六人。臨淮鼓員三十五人。茲邡（王先謙謂即汁邡）鼓員三人。鄭四會員六十二人。沛吹鼓員十二人。陳吹鼓員十三人。東海鼓員十六人。楚鼓員六人。秦倡員二十九人。楚四會員十七人。巴四會員十二人。銚（沈欽韓疑與趙通）四會員十二人。齊四會員十九人。蔡謳員三人。齊謳員六人。

那時奏樂的樣子，從楚辭中可以看得更明白。招魂說：『肴羞未通，女樂曰淮些。陳鍾按鼓，進新歌些。涉江采菱，發陽阿些。……二八齊容，趙鄭舞些。……竽瑟狂會，愼鳴鼓些。宮庭震驚，發激楚些。吳歈蔡謳，奏大呂些。』又大昭說，『代秦鄭衛，鳴竽張只。伏羲駕辯，楚勞商只。謳和陽阿，趙簫昌只。』在這些材料中，可見當時樂調最盛的地方，在北是代秦、趙齊，在南是鄭蔡吳楚（藝文志中所載詩邯鄲是趙，淮南是吳），因爲那些地方的樂調最盛，所以著錄的歌詩也最多。（以上參用顧頡剛先生論詩經所錄全爲樂歌一文中語）

漢代雅樂衰微。朱希祖先生研究『漢三大樂歌』（安世房中歌十六章，郊祀歌十九章，鐃歌十八章），說它們皆非中國舊有之雅樂，乃從別國新入之聲調。又說此三大樂歌差不多可代表漢樂府全體的聲調。所謂新入之聲調，又可分爲兩種，一爲楚聲，一爲北狄西域之聲，當時名爲新聲。雅樂產生於舊時的中國，即今之黃河流域。詩三百餘篇，皆是當時所謂雅樂。其中只有二南是『南音』，照陸侃如先生的話推論，便是早年的楚聲了。但代表楚聲的是屈原宋玉等的辭賦，與李斯刻石文章。漢初年的歌詩，大概都屬於楚聲。所以史孝山出師頌（見文選）有云，『朔風變楚』，便是說北方風氣，一變而爲南了。換言之，即雅樂變爲楚聲了。至於新聲，雖爲李延年所造，然出於西域摩訶兜勒曲，即爲北狄之馬上曲。則此種聲調，即發生於當時匈奴西域可知。

雅樂與楚聲，新聲句調整散長短不同。中國古代文章，有一公例，即愈至南方，其句調愈整齊簡短；若至中原，即上文所謂中國，其句調即漸長短參差，與南方不相同，然其樂章句調，亦無有長至十數字以上者。北狄與西域新聲，卻有這種；其句調參差不齊，比中原更甚。

三大樂歌的聲調，似不能代表五言樂府詩。但觀樂府詩集相和歌辭中之楚調曲，如白頭吟、梁甫吟、怨詩行等，皆全體爲五言樂府詩，既屬於楚調，則楚聲亦可代表；且更可證明楚聲整齊簡短之一例（以上採錄朱希祖先生漢三大樂歌聲調辯中語，見清華學報四卷二期）。又漢樂府相和歌中有平調、清調、瑟調，多五言，謂之『三調』。新唐書樂志云：『平調、清調、瑟調皆周房中曲之遺聲，漢世謂之三調。又有楚調、側調。楚調者，漢房中樂也。……側調生於楚調，與前三者總謂之相和調。』照這樣說，這三調可說是漢世僅存的雅樂了。但梁啓超先生在中國美文及其歷史稿中說這三調實是清商曲，從楚調出。（原書不在手邊，不能詳引其說）那麼，朱先生的話便又得一助了。

郭茂倩樂府詩集分十二類：

一、郊廟歌辭　　二、燕射歌辭
三、鼓吹曲辭　　四、橫吹曲辭
五、相和歌辭　　六、清商曲辭

七、舞曲歌辭　八、琴曲歌辭
九、雜曲歌辭　十、近代曲辭
十一、雜歌謠辭　十二、新樂府辭

這可以說是以音樂爲主來分的。陸侃如先生以爲『琴曲』不可信，『近代曲』亦即雜曲，『雜歌謠』及『新樂府』，不能入樂，不是眞樂府；他以爲樂府只應分爲左列八種：

一、郊廟歌　二、燕射歌
三、舞曲　四、鼓吹曲
五、橫吹曲　六、相和歌
七、清商曲　八、雜曲

因舞曲的性質與一、二兩種相近些，故陸先生將它移前了（見樂府古辭考）。這八種中，前三種裡沒有歌謠，四、六、七三種裡都有，而六中最多；五的漢曲已失傳，以『梁鼓曲橫吹曲』例之，其中或有歌謠，也未可知。七舊說漢代沒有，但梁啓超先生說相和三調實爲清商三調，那麼，舊說就靠不住了。陸侃如先生也引古詩『清商隨風發』，又『欲展清商曲』，以見清商之名起於漢代。但他說漢代的清商與晉宋的是否相同，卻不可知；或者當時相和與清商是二而一的，到了晉宋，復於漢曲外，加了新聲（樂府古辭考）。但無論漢代清商是否獨立，裡面有許多歌謠卻是確鑿的事實。又這八種中，鼓吹曲的音樂是從北狄輸入

的，橫吹曲的摩訶兜勒曲是張騫通西域後傳到西京的，所謂新聲的便是。禮樂志中說有趙代秦楚之謳，趙代與匈奴相近，秦與西域相近，所以這種新聲便輸進了。（徐嘉瑞先生說，見中古文學概論）——黃節先生作漢魏樂府風箋，只錄相和歌和雜曲，他以爲只有這兩類是風詩，也可供參考。

宋書樂志說：『鼓吹蓋短簫鐃歌，蔡邕曰，「軍樂也。……」……長簫短簫，伎錄並云，「絲竹合作，執節者歌。」……列於殿庭者爲鼓吹，今之從行者爲騎吹，二曲異也。』漢曲辭存者只有鐃歌十八首（原有二十二首，四首亡），『皆聲辭艷相雜，不復可分。』（宋書語）這二十二首雖爲朝廷所採用，其實多是民間文學的味兒。徐嘉瑞先生考察它們的文義，認爲是北人所作。就可解及可考者而言，它的內容不外記祥瑞、記田獵、記功、言情、苦戰、思婦、燕飲、頌美諸種。

樂志又說：『漢舊曲也。絲竹更相和，執節者歌。』徐嘉瑞先生說：『相和類的內容，很是豐富。所採取的材料、方面也很寬廣。從宮廷、帝王、后妃起，一直到兵士、走卒、曠夫、怨女，凡社會所有的事，大概都有。』（中古文學概論五二頁）中國敍事詩，甚少，相和歌中卻不算少。徐先生分相和歌爲七類：

一、社會類　如箜篌引秋胡行、孤兒行、隴西行。

二、征戰類　如飲馬長城窟行。

三、寫情詩類　如陌上桑、相逢行、艷歌行。

四、神秘類　甲、理想的　如王子喬、長歌行、董逃行。

乙、恐怖的　如薤露歌。

五、頹廢類　如西門行野田黃雀行、滿歌行。

六、歷史類　『宮廷』如王明君。

七、社會道德類　這是道德韻文，出於俚諺。如猛虎行、君子行。

這裡所論的相和歌，是當作與清商曲二爲一的。

樂府詩集六十一云：『雜曲者，歷代有之。或心志之所存，或情思之所感，或宴遊懽樂之所發，或憂愁憤怨之所興；或敍離別悲傷之懷，或言征戰行役之苦；或緣於佛老，或出自夷虜，兼收並載，故總謂之雜曲。』

雜曲之所以爲雜曲，是音樂的關係；其內容和相和歌大同。現存漢曲甚少。焦仲卿妻最著，是古代僅有的長敍事歌。

所謂漢曲，除『漢鐃歌』明題爲漢外，其餘都指樂府詩集中所謂『古辭』而言。『古辭』之名，始見於沈約宋書，他說：『凡樂章古辭今之存者，並漢世街陌歌謠，江南可采蓮、烏生十五子、白頭吟之屬是也。』但此時似乎只指相和歌。到後來郭茂倩編樂府詩集，便把這範圍擴大起來，不以相和歌爲限了。不過他對於這名詞的應用很是隨便。你說他限於

漢代的罷，後來的西洲曲、長干行等，卻也叫做古辭。你說他限於無名氏罷，班固的靈芝歌，卻也叫做古辭。就大體看來，他大概限於漢代無名氏的作品，西洲曲及靈芝歌等可算做偶然的例外（採樂府古辭考中語）。梁啓超先生的中國美文及其歷史稿中說這種古辭大都是東漢的產品，因爲漢哀帝廢了樂府官（詳下），樂府所存多應散失，東漢時文人多喜此種詩，起而模擬之，因而保存的便多了。但班書藝文志著錄的樂歌甚多，他是東漢初的人，可見那時這些東西還在。——可是也可說藝文志原據劉歆的七略，劉歆時這些東西還在，班固時卻就難說。

樂府詩集二十六云：『諸調曲皆有辭有聲，而大曲又有「艷」有「趨」有「亂」。辭者，其歌詩也；聲者，若「羊吾夷」、「伊那何」之類是也；艷在曲之前；趨與亂在曲之後。亦猶吳聲西曲前有「和」後有「送」也。』這是漢樂歌的組織可考見者。同書四十三云：『宋書樂志曰，「大曲十五曲……」，其羅敷（即樂府相和曲之陌上桑古辭）、何嘗（即瑟調曲之艷歌何嘗行辭）、夏門（即瑟調曲之步出夏門行魏明帝辭）三曲前有艷，後有趨；碣石（即步出夏門行魏武帝辭），一篇有艷；白鵠（即艷歌何嘗行古辭）、爲樂（即滿歌行）、王者布大化（即瑟調曲之櫂歌行魏明帝辭）三曲有趨；白頭吟（樂府在楚調曲，古辭）有亂。……按王僧虔伎錄，櫂歌行在瑟調，白頭吟在楚調，而沈約云同調，未知孰是。』

這些歌宋書都列入大曲，樂府卻分列入相和曲及瑟調曲，眞是『未知孰是』，暫不論。

可注意的是(一)艷與趨在音樂上似乎是獨立的，所以可以要可以不要。如夏門碣石本是一調，一個有艷與趨，一個就只有艷。又如爲樂、王者布大化只有趨而無艷(白鵠實有艷，見宋書該曲下小注，見下引)，也是一例。(二)艷趨之間是本曲，有時很短，如夏門的本曲只有兩句八個音。最可異的是白鵠，其辭云：

飛來雙白鵠，乃從西北來。十—五五，羅列成行，(一解)
妻卒被病。行不能相隨；五里一反顧，六里一徘徊。(二解)
吾欲銜汝去，口噤不能開；吾欲負汝去。毛羽何摧積！(三解)
念與君離別，氣結不能言；各各重自愛，道遠歸還難，妾當守空房，閉門下重關。
若生當相見。亡者會黃泉。今日樂相樂，延年萬歲期！(念與下爲趨曲，前有艷)

『念與』上全是艷，別無本曲，因此本是艷歌，當然無本曲可言。這種或是通用的艷與趨，亦未可知。樂府三十九引古今樂錄云：『艷歌行非一，有直云艷歌，即艷歌行是也。若羅敷、何嘗、雙鴻、福鍾等行，亦皆艷歌。』雙鴻福鍾已亡。大概這種通用的艷歌是不很少的。(三)艷可有解數而趨沒有。解就是詩經中的章。古今樂錄曰，『傖歌以一句爲一解，中國以一章爲一解』——解在樂歌中是很要緊的。至於『亂』，則古已有之。魯語(正考父校商之名頌十二篇於周太師，以那爲首，其輯之亂曰，『自古在昔，先民有作，溫恭朝夕，執事有恪。』)韋昭注曰，『凡作篇章，既成，撮其大要，以爲亂辭。詩者歌也，所以節舞；

曲終乃變章亂節，故謂之亂。』論語類考引許謙曰，『亂有二義：篇章既成。撮其大要爲亂，是以辭言也。曲終變章亂節，是以音言也。』（見四書經註集證）既云歌以節舞，自然該是以音爲主。論語泰伯篇也說到『關雎之亂』。楚辭中大部分也是有亂的，但那是個人之作，大約可以說是以辭爲主的。至於相和歌辭的亂，今舉孤兒行的爲例：

里中一何譊譊！愿欲寄尺書，將與地下父母，兄嫂難與久居！

艷、趨、亂雖有意義，其作用似乎只是樂調的關係。就其位置而言，它們都是和聲。樂府已明言之了。

樂府或行於西漢，哀帝時曾加取締，但沒有用。禮樂志云：『河間獻王有雅材，……因獻所集雅樂。天子下大樂官常存肄之，歲時以備數；然不帝御。常御及郊廟皆非雅聲。……至成帝時，……鄭聲尤甚。黃門名倡丙彊，景武之屬，富顯於世。貴戚，「五侯」，定陵，富平外戚之家淫侈過度，至與人主爭女樂。哀帝……即位，下詔曰，「惟世俗奢泰文巧而鄭衛之音興。……鄭衛之音興則淫僻之化流。……孔子不云乎，『放鄭聲，鄭聲淫，』其罷樂府官。郊祭樂，及古兵法武樂在經非鄭衛之樂者，條奏，別屬他官。」』當時丞相孔光大司空何武奏覆，把『樂府』中八百二十九人之中，裁去了四百四十一人，漢書記此事，接著說：『然百姓漸漬日久，又不制雅樂有以相變，豪富吏民湛沔自若。』這可見當時俗樂民歌勢力之大了。

【南北朝樂歌中的歌謠】樂府詩集中梁橫吹曲、清商曲及雜曲中，都有南北朝的歌謠，它們都是樂歌。清商曲中，歌謠最多。樂府詩集四十四云：『清商樂一曰清樂。清樂者，九代之遺聲，其始卽相和三調是也，並漢魏以來舊曲，其辭皆古調及魏三祖所作。自晉朝播遷，其音分散。苻堅滅涼，得之，傳於前後二秦。及宋武定關中，因而入南，不復存於內地。自是以後，南朝文物號爲最盛，民謠國俗，亦世有新聲。……後魏孝文討淮漢，宣武定壽春，收其聲伎，得江左所傳中原舊曲——明君、聖主、公莫、白鳩之屬——及江南吳歌荆楚西聲，總謂之清商樂。至於殿庭饗宴，則兼奏之。……大業中，煬帝乃定清樂西涼等爲九部。而清樂歌曲有楊伴，舞曲有明君，並契，樂器有鍾、磬、琴、瑟、擊琴、琵琶、箜篌、筑箏、節鼓、笙、笛、簫、篪塤等十五種，爲一部。……』

陸侃如先生說『清商』之名，起於漢代（證見前），但是否與晉宋的清商相同，則不可知。或者在漢代相和與清商是二而一的，到晉宋，復於漢曲外，加了新聲（看樂府古辭考一三二頁）。照這裡所說，清商曲共分舞曲、吳歌、西曲三種。但郭氏編錄時，將舞曲除去了，重分爲吳聲歌、神弦歌、西曲歌三種，又附以梁雅歌。末一種與歌謠無關，其餘三種裡歌謠甚多，而吳聲歌中尤多，——舞曲中也有南北朝歌謠，但極少。

一 吳聲歌曲 樂府詩集四十四云：『晉書樂志曰：「吳歌雜曲，並出江南。東晉已來，稍有增廣。其始皆徒歌，既而被之絃管。」蓋自永嘉渡江之後，下及梁陳，咸都建業，

吳聲歌曲，起於此也。古今樂錄曰，「吳聲歌舊器，有箎、箜篌、琵琶，今有笙箏。……」』據此，吳聲歌曲的產生地，就是建業——現在的南京。建業是三國時孫吳的國都，大約從兩漢以來，禹貢所說的揚州，漸漸地成爲富庶之區。那時大江南北重要的都市，只有廣陵（揚州）與吳（蘇州）。枚乘的七發說：『將以八月之望，觀濤乎廣陵之曲江』；西漢的揚州已成爲中外互市之所，枚乘將觀濤於此，可以想見其繁盛。史記貨殖傳說：『彭城以東，東海，吳，廣陵，此東楚也，其俗類徐僮，响僧以北，俗則齊；浙江南則越。夫吳自闔閭、春申、王濞三人，招致天下之喜遊子弟，東有海鹽之饒，章山之銅，三江五湖之利，亦江東一都會也。』我們曉得蘇州人文之盛，是有很長的歷史。而且貨殖傳說：『吳、廣陵、……其俗類徐僮。』徐僮就是西漢的淮南。西漢的文學，以淮南爲最盛，那麼西漢時，吳廣陵的環境，已有產生優美的文學之可能了。到了吳大帝建都於建業以後，大江南北的重心，又由吳廣陵移到建業。在那時大約已經有一種吳歌的文學了。

世說新語云：『晉武帝問孫皓，「聞南人好作爾汝歌，頗能爲不？」皓正飲酒，因舉觴勸帝，歌云：「昔與汝爲鄰，今與汝爲臣。上汝一杯酒，令汝壽萬春。」帝悔之。』此歌格調與吳聲歌曲無別。同時吳人入洛，吳歌也就隨之流入中原。懊儂歌有一首說：『絲布澀難縫，令儂十指穿；黃牛細犢車，遊戲出孟津。』這全是吳聲歌曲的格調。（『絲布澀難縫』諧『思夫實難逢』，所謂諧音詞格，是吳歌的特色。）樂府詩集將這首歌列於吳聲歌曲，

是不錯的。但是歌中所說遊戲的地方是在中原的孟津。古今樂錄說，『懊儂歌者，晉石崇綠珠所作，唯「絲布澀難縫」一曲而已。』石崇是西晉人，綠珠是石崇的妾，他們是住在洛陽最有名的金谷園，這首歌是石崇綠珠所作，大約不錯。我們由此可以看出東晉以前吳歌的一斑了（此說本於近人劉大白的中國文學史）。後來晉室東遷，中原在北方低等文化的民族支配之下，從前的世家舊族，也都跟著跑到南方來了。建業本來離開南方文化策源地的吳廣陵不遠，現在又加入中原舊有的文化。這兩種文化結合以後，於是乎就產生了這一種盛極一時的吳聲歌曲。而那時南北兩朝已漸由紛爭時代而入於割據的小康時代。揚州及長江一帶商業的繁盛，與江南生產的豐富，又爲促進吳聲歌曲發達的另一原因。吳聲歌曲留傳到現在的，有四百多首。後來無論哪個朝代的方俗歌謠，——除去現代的——都沒有這樣豐富（以上採錄徐中舒先生六朝戀歌文中語）。

吳聲歌差不多全是寫愛情的戀歌。寫男女間哀苦怨曠之情，淋漓盡致都是眞實的愛情的表現。大抵相思離別之詞爲多。子夜歌最著名，也最多。大子夜歌云：

歌謠數百種，子夜最可憐；慷慨吐清音，明轉出天然。

絲竹發歌響，假器揚清音，不知歌謠妙，聲勢出口心。

白話文學史說：『這不但是子夜歌的總評，也可算是南方新民族兒女文學的總引子。』『南方民族的文學的特別色彩是戀愛，是纏綿宛轉的戀愛。』（均見一〇九頁）但『纏綿宛轉』

尚不足以盡之。我們應加上『哀怨』兩字，方能說盡這種歌謠聲情和的解。樂府詩集四十四說（與前節所引文相接，可參看）：『（清商樂）遭梁陳亡亂，存者蓋寡。及隋平陳，得之。文帝善其節奏，曰，「此華夏正聲也。」乃微更損益，去其哀怨，考而補之，以新定律呂，更造樂器。』『去其哀怨』正是說這種歌謠太哀怨了。又古今樂錄曰，『上聲歌者，此因上聲促柱得名。……謂哀思之音，不及中和。』『歡聞變歌者，晉穆帝……崩，褚太后哭「阿子汝聞不。」聲既悽苦，因以名之。』宋書樂志曰，『督護歌者，彭城內史徐逵之爲魯軌所殺，宋高祖使府內直督護丁旿收斂殯埋之。逵之妻，高祖長女也，呼旿至閤下，自問殮送之事。每問輒歎息曰，「丁督護！」其聲哀切。後人因其聲，廣其曲焉。』唐書樂志也說子夜歌『聲過哀苦』（第二章已引）。這些均可爲證。子夜歌中有子夜四時歌七十五首，疑即近世四季相思調所從出。又據樂府詩集所載，這些歌大抵盛於梁以前，梁以後似乎漸衰了。

吳歌有所謂『送聲』。樂府詩集四十五子夜變歌下引古今樂錄曰：『子夜變歌，前作「持子」送，後作「歡娛我」送。子夜警歌無送聲，仍作變，故呼爲「變頭」，謂「六變」之首也。』送聲是或有或無的，性質或與艷、趨彷彿，疑也是和聲之一種，——變是指曲調之變而言。

吳聲歌曲的特色是徐中舒先生所謂『諧音詞格』。諧音詞格是隱語的一種（以下採錄徐

先生語）。我國文字屬於單音系，一個字只有一個音，所以同音的文字非常的多。因爲音同義異的緣故，平常談話中間，就往往引起人家誤會。此種困難，實是中國文字的缺點。但是在修辭學中，有時也能利用這同音異義的文字，構成雙關的諧音詞格。諧音詞格的妙處，就是言在此而義在彼。這一類的修辭，在詩人的作品裏很不多見，而民間的口語裏，或方俗文學裏，則非常的多。至於吳聲歌裏，尤爲豐富。最常用的是『芙蓉蓮藕』和『蠶絲布匹』兩類：以芙蓉爲夫容，蓮爲憐，藕爲偶，絲爲思，布爲夫（古無輕唇音，夫在邦母，故與布同聲），匹爲匹配。如子夜歌云：

高山種芙蓉，復經黃蘗塢；果得一蓮時，流離嬰辛苦。

黃蘗是影射苦的。又讀曲歌云：

思歡久，不愛獨枝蓮，只惜同心藕。

這是第一類的例。子夜歌云：

始欲識郎時，兩心望如一；理絲入殘機，何悟不成匹！

七月夜女歌云：

婉孌不終夕，一別周年期；桑蠶不作繭，晝夜長懸絲。

至以布爲夫，則僅見於石崇綠珠的『絲布澀難縫』一曲中。曲云：

絲布澀難縫，令儂十指穿。黃牛細犢車，遊戲出孟津。（懊儂歌之一）

這是中原歌詩受了諧音詞格的影響。又洛陽伽藍記云：『洛陽城南正覺寺，尙書令王肅所立也，肅在江南娶謝氏女。及至京師，復尙公主。其後謝氏爲尼來奔，作詩贈肅云：

本爲箔上蠶，今作機上絲。得路逐勝去，頗憶纏綿時。

公主林代肅贈謝云：

鍼是貫綿物，目中恆任絲。得帛縫新去，何能納故時！

肅聞甚恨，遂造正覺寺以憩之。』這明是江南諧音詞格流入北方之證。北方之有諧音詞格，可以說全由江南流入。除上述之外，別無所見。

除上述兩種外，還有以藩籬爲分離，以荻爲敵，以黃蘗爲苦，又以方局影射博字，再以博諧薄音，以棋諧期音，博子就指薄情的人——簾薄厚薄的薄，也同此例。這些西曲裏也都有。至於以題碑爲啼悲，以油爲由，以箭爲見，以梧子爲吾子，以髻爲計，以星爲心，以琴爲情，以藥爲約，以關閉之關爲關連之關，皆是吳歌裏獨有的。吳歌中諧音詞格之豐富，於此可見。

諧聲詞格所用以諧聲之字，大抵眼前事物之名，而物名尤多，因爲較具體。諸歌既以戀情爲主，又多用女子口吻，在理所取材自應以關女子者爲衆。『芙蓉蓮藕』及『蠶絲布匹』兩類所以盛行，便是爲此。紡織爲女子本業，後者之盛，理固易明，前者卻需稍稍解釋。原來採蓮之俗，自古即有（漢樂府江南似即詠此事），南朝爲盛。採蓮的是女子，以採得多

爲好，往往日暮方歸。採蓮的人很多，看熱鬧的男女也很多。採蓮的工夫既長，所以可以在船中飲宴爲樂。少年男女藉此機會，也可通情欵。梁簡文帝採蓮賦云：『荷稠刺密，亟牽衣而綰裳；人喧水濺，惜虧朱而壞妝。』梁元帝採蓮賦云，『於時妖童媛女，蕩舟心許。鷁首徐迴，兼傳羽杯。』梁朱起採蓮曲云，『湖裏人無限，何日滿船時？（指蓮）』吳均採蓮曲云，『日暮凫舟滿，歸來渡錦城。』隋殷英童採蓮曲云，『蕩舟無數伴，解纜自相催。』這些都是證據。可見採蓮是一個很熱鬧的風俗，而不是少數人的偶然高興。這就容易了解『芙蓉蓮藕』一類諧聲詞格之所以盛行了。

神弦歌十一曲，十七首，樂府也列入了吳聲歌。陸侃如先生說這些是南朝民間的祭歌，與吳聲歌及西曲不類，他將它們移附在郊廟歌之後（樂府古辭考二六頁）。這種倫理的多類問題，我們暫可不論；以聲調及內容（不論用處）而論，這些自然以附於吳聲歌爲宜。這十曲都是描寫神的生活（以下採錄中古文學概論中語）。我們從中可以看見吳越人民理想反映，共有兩種：

（一）現實的　他們理想中的神，沒有恐怖和禁欲的色彩。大都是綠鬢紅顏，及時行樂，和人間的男女一樣。如同生曲之一云：

人生不滿百，常抱千歲憂。早知人命促，秉燭夜行遊。

這是將古詩減縮改變而成。

（二）女性的　南方人民的神的理想，可分爲男女兩性。但是男性的神，多半是『女性化』，也就是人生的『醇美化』。如白石郎曲之二云：

積石如玉；列松如翠。郎艷獨絕，世無其二。

（三）中國文學上的神秘思想，多產在南方。中古文學裏又有吳越文學裏的神弦歌。可見南方人的神秘思想，較北方人強，而神的理想，比北方人高（原有四項第三項從略）。

二　西曲歌　樂府詩集四十七云：『西曲歌出於荆郢樊鄧之間，而其聲節造和，與吳歌亦異，故其方俗（而）謂之西曲云。』徐中舒先生說，西曲歌中有『問君可憐六萌車，迎取窈窕西娘曲』，與『楊叛西隨曲』的話，可證西曲是方俗名稱（見六朝戀歌）。古今樂錄云：『西曲歌有……三十四曲，石城樂（等十六曲）並舞曲。青陽度（等十五曲）並倚歌。孟珠翳樂（中）亦（有）倚歌。』又云：『凡倚歌，悉用鈴鼓，無弦，有吹。』舞曲，倚歌之外，尚有數曲，不能歸類（如月節折楊柳類）。舞曲應如陸侃如先生之說，移如舞曲中。但爲敍述之便利，仍先在此並論。（以下採錄徐中舒先生語）我們曉得方俗文學的產生，必有一種生活安定、物質優裕的社會，爲它必要的條件。西曲當不能在此例外。舊唐書樂志說：『宋梁世荆雍（通典曰，「雍州，襄陽也」）爲南方重鎭，皆皇子爲之牧。江左解詠，莫不稱之，以爲樂土。故隋王誕作襄陽之歌，齊武帝追憶樊鄧，梁簡文樂府歌云：「分手桃林岸，送別峴山頭；若欲寄音信，漢水向東流。」又曰：「宜城投（原注音豆）酒今行

熟，停鞍繫馬暫棲宿。」桃林在漢水上，宜城在荆州北。』我們要推求出六朝時荆郢樊鄧所以成爲樂土的緣故，我們就可以說明西曲的特點。簡單的講，荆郢樊鄧所以成爲樂土者，最大的原因，是由於商業繁盛的結果。因爲商業繁盛的結果，於是西曲差不多就完全成爲商業化。我們看西曲歌的石城樂、烏夜啼、莫愁樂、估客樂、襄陽樂、三洲歌、那呵灘、潯陽樂，差不多都是描寫商人的戀愛。都是由商人的生活中，寫出他們的戀情。古今樂錄記齊武帝創估客樂的動機說：『帝布衣時，嘗游樊鄧。登祚以後，追憶往事而作歌。』我們從這個簡短的記事中，就可以曉得樊鄧往事，足以使人追憶者，也不過是估客之樂而已。江漢之間，舟行通暢，這些估客，也就隨波逐利，輕易離別，於是所到的地方，揚州、江陵、巴陵、潯陽、襄陽、石城……都成就了他們的歌詠。

揚州在唐以前的地位，與現在的上海相等，唐書李襲譽傳說：『揚州江吳大都會，俗喜商賈。』資治通鑑唐昭宗景福元年條下說：『揚州富庶甲天下，時人稱揚一益二。』怎麼叫作『揚一益二』？宋洪邁容齋初筆解釋說：『唐世鹽鐵轉運使在揚州，盡斡利權，判官多至數十人，商賈如織，故諺稱「揚一益二」，謂天下之盛，揚爲一而蜀次之也。』大概揚州的形勢，在唐以前，南臨江而東近海，與現在大有不同。李頎的詩還說：『揚州郭裏見潮生。』又李紳入揚州郭詩序說：『潮水舊通揚州郭內，大曆以後，潮信不通。』這可證中唐以後，岸移海遠，爲後此揚州衰落原因之一。唐以前的揚州，因爲距江岸海岸甚近，

海船出入極便，所以『蕃客躉集，教徒沓來，波斯胡賈往往而有。』（梁任公先生語）那時的對外貿易，除廣州外，揚州要算是最殷盛了。因爲對外貿易的殷盛，就引起了對內貿易的激增。於是金陵以西——江陵、巴陵、潯陽、襄陽、石城這些地方——的賈客，都競趨於揚州之下。張籍的詩說：『金陵向西賈客多，船中生長樂風波』；我們根據了前面所列的詩，可以證明唐以前商業的情形確是如此。

西曲雖然經過了商業化，而西曲中描寫男女間的戀情，並不因此減色。而且因爲兩首歌曲在西曲與吳聲歌曲裏面都可見到（吳歌的黃鵠曲即西曲的襄陽樂；吳歌的懊儂歌即西曲的烏夜啼）。又吳歌裏有一首江陵女歌，唐李康成說，『黃竹子歌、江陵女歌，皆今時吳歌也。』也足以看出西曲與吳歌的關係。

西曲中很好的戀歌，可以說大部分是受了吳歌的影響。西曲與吳歌本來都同屬華音。施肩吾的古曲說：『可憐江北女，慣歌江南曲，搖落木蘭舟，雙鳧不成浴。』雙鳧是引用吳聲歌曲阿子歌，所以我們曉得施肩吾詩中江南曲，是指吳聲歌曲的。又梁武帝江南弄和辭說：『江南音，一唱值千金，』楊叛兒曲說：『南音多有會，偏重叛兒曲。』據古今樂錄說：『梁武改西曲，制江南上雲樂十四曲，江南弄七曲。』楊叛兒也是西曲之一，所以我們又曉得梁武帝詩中的『江南音』、『南音』，是指西曲的。江南曲、江南音、南音，這三個名字，雖然不同，而都是與北歌對立的名稱，也可以當作西曲與吳歌的通稱。所以有時可

以指吳歌，有時也可以指西曲。我們若從民族、地理、交通，以及歌曲的內容等等方面來觀察，也覺得西曲吳歌沒有什麼分別。但兩者究非全然相同。西曲完全帶了濃厚的商業化的色彩。縱有一部分歌曲，受了吳歌的影響，寫來也很纏綿悱惻，但是他們描寫的戀情，總難脫去商人的心理；西曲歌中常存娼女的歌詞，便是這個關係了。吳歌中絕對的沒有這種心理。

西曲中以宋齊之作爲多，梁作較少。其中月節折楊柳歌，分十二月述情，並加一閏月，疑爲近世十二月唱春一類小調所從出。西曲中的舞曲有和聲或曰『歌和』。如『石城樂和中(復)有「忘愁」聲』，『襄陽樂歌和中有「襄陽夜來樂」之語』，三洲歌歌和云，『三洲斷江口，水從窈窕河，傍流歡將樂，共來長相思』，襄陽蹋銅蹄和云，『襄陽白銅蹄』，都是。倚歌無明文。其他爲楊叛兒送聲云，『叛兒，教儂不復相思！』西烏夜飛歌和云，『白日落西山，還去來！』還聲云，『折翅鳥，飛何處，被彈歸？』(均見樂府四十八、四十九)後來梁武帝改西曲，制江南上雲樂十四曲，除二曲外皆有和聲，大概是依仿舞曲的。(樂府五十)

西曲中獨有的諧音詞格是以風流波水爲風流的諧音。這正是商人生活的本地風光，如：

送歡板橋灣，相待三山頭；遙見千幅帆，知是逐風流。(三洲歌)

送郎乘艇子，不作遭風慮；橫篙擲去槳，願倒逐流去。(楊叛兒)

適聞梅作花，花落已成子。杜鵑繞林啼，思從心下起。(孟珠之一)

徐嘉瑞先生說梅是媒字的諧音；若是的，這也是西曲所獨有的。

三 北歌 南北朝時，中原淪入異族，而鮮卑人統治的局面，維持得最久。在文化方面，鮮卑人雖爲漢人所征服，而漢人的文化中，也不免要羼入鮮卑人的氣息。北歌就在這種條件之下產生。舊唐書音樂志說：『魏樂府始有北歌，即魏史所謂眞人代歌是也。代都時命掖庭宮女，晨夕歌之。周隋世與西涼樂雜奏。今存者五十三章。其名且可解者六章：慕容可汗、吐谷渾、部落稽、鉅鹿公主、白淨王太子、企喩也。其不可解者，咸多「可汗」之辭，此即後魏世所謂簸邏迴者是也。其曲亦多「可汗」之辭。北虜之俗呼主爲「可汗」，吐谷渾又慕容之別種，知此歌是燕魏之際鮮卑歌。歌音辭虜，竟不可曉。梁有鉅鹿公主歌辭，似是姚萇時歌辭華音，與北歌不同。梁樂府鼓吹又有大白淨王太子、少白淨王太子、企喩等曲，隋鼓吹有白淨王太子曲，與北歌校之，其音皆異。』這一段說北歌的由來，及北歌與華音（即西曲,吳聲歌曲）不同的地方,都很明白。我們看唐書所說的五十三章北歌，僅有六章可解。而這六章的名字，如慕容、可汗、吐谷渾、部落稽，都是譯音，其不可解的又多『可汗』之辭（唐書說的簸羅迴,當是鮮卑樂的譯名）。我們由此可以曉得這些北歌都是用漢字翻譯鮮卑的方音。這是初期入中原的北歌，其音不可曉，其義也不可解。這一類歌無從討論。（以上六朝戀歌文）

唐書所謂北歌，全是虜音。梁橫吹曲中各歌，唐書以爲是華音，與北歌異。我們則以

爲梁橫吹曲中各歌，雖與北歌音異，而實係北方作品，有地名人名可證。明是受初期北歌影響而作的歌。其中大約有漢人作的，也有鮮卑人用漢語作的。現在自然不能一一指認，但折楊柳歌辭之一云：

遙看孟津河，楊柳鬱婆娑。我是虜家兒，不解漢兒歌。

這明是鮮卑人所作。鮮卑是富有文學天才的民族，他們要的是激揚亢爽的歌，對於纏綿宛轉的南方兒女文學，自然不以爲然。所以說『不解漢兒歌』。這首歌不但證明鮮卑人用漢語作歌這件事，並且暗示南北新民族文學的不同。這類受初期北歌影響的，北方新民族的歌，究與華音有異，我們仍稱爲北歌爲是。郭茂倩據古今樂錄，將這些歌編入梁鼓角橫吹曲中。古今樂錄是陳釋智匠所作，去梁不遠，不應有誤。也許當時北歌盛行於南方，故梁採爲橫吹曲。

那時北衣的平民文學的特別色彩是英雄，是慷慨灑落的英雄。如瑯琊王歌辭云：

新買五尺刀，懸著中梁柱，一日三摩娑，劇於十五女。

這首歌足夠表現一個英雄，並可鮮明地看南北文學之相異。此外木蘭歌之寫女英雄，更是古今有一無二之作。北歌中除寫英雄氣概外，又多寫作客之苦，但寫得很悲壯，沒有南方愁苦的調子。如隴頭歌解云：

隴頭流水，流離山下。念吾一身，飄然曠野！

北歌寫兒女的心事，也有一種樸實爽快的神氣，不像江南女兒那樣扭扭揑揑的。如折楊柳枝歌云：

門前一株棗，歲歲不知老。阿婆不嫁女，那得孫兒抱？

問女何所思，問女何所憶。阿婆許嫁女，今年無消息。

這種天眞爛漫的神氣，確是鮮卑民族文學的特色。此外尙有以社會及歷史爲題材的，甚少，茲不論。

北歌中何以說沒有諧音詞格。我們看施肩吾的古曲說：

可憐江北女，慣歌江南曲；採落木蘭舟，雙鳧不成浴。

江南曲鳧夫聲同，浴欲聲同，江北女不懂這種諧音詞格，所以弄得『雙飛之夫，不成其欲』。但因吳歌的盛行，北歌也不免受點影響，所以北齊的童謠有一首說：

千金買果園，中有芙蓉樹；破家不分別，蓮子隨它去。

北方歌詞用諧音詞格者，除前引者及此首外，別無所見。

四　舞曲　舞曲分雅舞雜舞二種。其與歌謠有關者爲雜舞。樂府五十三云：『雜舞者，公莫、巴渝、槃舞、鞞舞、鐸舞、拂舞、白紵之類是也。始皆出自方俗，後寖陳於殿庭。蓋自周有縵樂散樂，秦漢因之增廣。宴會所奏，率非雅舞。漢魏以後，並以鞞鐸巾拂四舞用之宴饗。』因爲這些舞『始皆出自方俗』，所以便與歌謠有關，茲分別論之。

唐書樂志曰，『公莫舞，晉宋謂之巾舞。』古今樂錄曰，『巾舞古有歌辭，訛異不可解，江左以來，有歌無辭。』就古辭中可解者測之，頗似相思之辭，疑猶存民間本來面目。

晉書樂志云：『漢高祖自蜀漢將定三秦，閬中范因率賨人以從帝，爲前鋒。號板楯蠻，勇而善鬥。封因爲閬中侯，復賨之七姓。其俗喜歌舞。高帝樂其猛銳，數觀其鋒。……後使樂人習之。閬中有渝水。因其所居，故曰巴渝舞。』古辭已亡，但可知其爲巴渝民間之武舞。

樂府詩集五十六引宋書樂志曰，『槃舞，漢曲也。張衡舞賦云，「歷七槃而縱躡，」王粲七釋云，「七槃陳於廣庭，」顏延之云，「遞間關於槃扇，」鮑照云，「七槃起長袖，」皆以七槃爲舞也。』搜神記云，『晉太康中，天下爲晉世寧舞，抑手以接杯槃而反覆之。』此則漢世唯有柈舞，而晉加之以杯反覆也。

此曲古辭亡，就晉寧曲論，所言爲頌太平，述宴樂，記舞容等。

宋書樂志曰，『鞞舞未詳所起，然漢代已施於燕饗矣。傅毅張衡所賦，皆其事也。』鞞亦作鼙，鞞扇是舞時所用的器。古辭已亡。就曹植擬作。除頌祝外，更羅列史事，加以贊歎。所舉大抵孝親爲國、爲親報仇、救親之難等。

唐書樂志曰，『鐸舞，漢曲也。』古今樂錄曰，『鐸，舞者所持也。』古辭有『取王人制禮樂』一篇，聲辭雜寫，不復可辨。

晉書樂志云：『拂舞出自江左，舊云吳舞也。晉曲五篇，一曰白鳩，二曰濟濟，三曰獨祿，四曰碣石，五曰淮南王。』樂府解題曰，『讀其辭，除白鳩一曲，餘並非吳歌，未知所起也。』碣石篇爲魏武帝辭，其歌蓋以詠志，當係只用舊曲。餘四曲辭意頗雜，不甚聯屬，大抵敘宴樂、離別及祝頌、風刺之辭。

宋書樂志云，又有白紵舞。按舞辭中巾袍之言。紵本吳地所出，宜是吳舞也。樂府解題云，『古辭盛稱舞者之美，宜及芳時爲樂。其譽白紵曰，「質如輕雲色如銀，製以爲袍餘作巾，袍以光軀巾拂塵。」歌辭述舞容、宴樂及人生無常之旨。』鄭樵通志樂略云，『白紵歌有白紵舞，白凫歌有白鳧舞，並吳人之歌舞也。吳地出紵，又江鄉水國自多鳧鶩，故興其所見以寓意焉。始則田野之作，後乃大樂氏用焉。其音出入清商調，故清商七曲有子夜者，即白紵也。在吳歌爲白紵，在雅歌爲子夜。梁武令沈約更制其辭焉。』又云：「右白紵與子夜，一曲也。在吳爲白紵，在晉爲子夜。故梁武本白紵而爲子夜四時歌。後之爲此歌者，曰白紵，則一曲，曰子夜，則四曲。今取白紵於白紵，取四時歌於子夜，其實一也。」此說與樂府詩集頗不同，白紵七言，子夜五言，二者聲調，或有相同的地方，但說即是一曲，尙屬可疑。又唐書樂志云，『令沈約改其詞爲四時白紵歌，亦似與子夜四時歌異。西曲舞歌已述於前。各曲舊舞者皆爲十六人。梁多改爲八人。』

至於諸舞曲的用法，除已分述的外，尙有二事。一是梁陳之世於鞞舞前作巴渝弄，二

是巾舞以白紵送。這是二舞曲的合奏的辦法，略當樂府中的艷與趨。又白紵有歌和聲，是『行白紵』一語。至西曲歌和，已見上，不贅。

五　雜曲　吳有東飛伯勞歌、西洲曲、長干行三篇。東飛伯勞歌七言，言少女過時不嫁之情，西洲曲五言，爲相思之辭，每章用接字法蟬聯而下。長干行殆與吳歌相似。這三篇都是言情之作。

【山歌】此處所謂山歌，是指其狹義而言，七言四句是它的基本形式。就這種體製而論，山歌之起源，不能早於唐代。因爲『唐以絕句爲樂府。』『開元天寶以來，宮掖所傳，梨園子弟所歌，旗亭所唱，邊將所進，率當時名士所爲絕句。』（王士禎語）而七絕尤盛行。我們現在所知道的最早的山歌是竹枝詞，發現的時候，已在中唐，其受七絕的影響，似乎是顯然的。但第二章中所引劉三妹傳說，說劉三妹是始造歌者，而她是唐中宗時人。那麼，山歌之起是在初唐了。但此係傳說，未可盡信，但由此可知傳說所說山歌起於唐代，與我們所知，有相合處。至山歌之名，亦似中唐才有。李益詩云，『無奈孤舟夕，山歌聞竹枝，』白居易琵琶行云，『豈無山歌與村笛，嘔啞嘲哳難爲聽。』這裏的『山歌』二字，大概都指的是竹枝詞。

一　竹枝詞　劉禹錫竹枝詞引云：『四方之歌，異音而同樂。歲正月，（未詳何年，待檢）余來建平（今四川巫山）。里中兒聯歌竹枝，吹短笛擊鼓以赴節。歌者揚袂睢舞，以曲

多為賢。聆其音，中黃鍾之羽。其卒章激訐如吳聲。雖傖儜不可分，而含思宛轉，有淇澳之艷。昔屈原居沅湘間，其民迎神，詞多鄙陋。乃為作九歌，到於今荊楚鼓舞之。故余亦作竹枝詞九篇，俾善歌者颺之。附於末。後之聆巴歈，知變風之自焉。』由這一段引言裏，我們知道竹枝詞的產生地是四川。歌時有許多人，故曰『聯歌』，這像是新年的一種娛樂。歌有樂器，有舞容，與後之山歌僅為徒歌者不同。『以曲多為賢』，是指競歌，後世稱為『歌試』。聲調不甚高，其卒章如吳聲。內容則以言情為主。劉所自作，則述風物及方俗、人情，或為原歌內容的另一部分，或由劉另行取材，均不可知。劉後又有竹枝二首，其一云：

楊柳青青江水平。聞郎江上唱歌聲。東邊日出西邊雨，道是無晴還有晴。

以晴影情，正是諧音詞格，巴渝本與西曲盛行的荊郢樊鄧等處相近。疑竹枝頗受西曲或吳歌的影響。以內容、聲調及諧音詞格言之，皆有似處。而顧況竹枝詞有云：

巴人夜唱竹枝後，腸斷曉猿聲漸稀。

白居易也有竹枝詞四首，茲錄三首如左：

瞿塘峽口冷煙低，白帝城頭日尚西，唱到竹枝聲咽處，寒猿晴鳥一時啼。

竹枝苦怨怨何人？夜間山空歇又聞。蠻兒巴女齊聲唱，愁殺江樓病使君。

江畔誰人唱竹枝？前聲斷咽後聲遲。怪來調苦緣詞苦，多是通州司馬詩。（劉禹錫？）

以上都說竹枝音之哀苦，幽抑曼長。正所以助其哀苦之情。至於夜中月下，也只是加一倍寫悲苦罷了。但兩家詩裏皆以猿聲相比。水經注江水篇記三峽有云：『每至晴初霜旦，林寒澗肅，常有高猿長嘯，屬引淒異，空谷傳響，哀轉久絕。故漁者歌曰：「巴東三峽巫峽長，猿鳴三聲淚沾裳。」』所謂『淒異』『哀轉』也正是曼長哀苦之意。上文曾說吳歌聲調的特色是哀苦，竹枝也是如此，其受影響，顯然可見，竹枝也可徒歌，前引李益詩及白居易詩可證，又劉禹錫詩云：『幾人連蹋竹歌還，』『竹歌』當即竹枝。至於竹枝稱山歌，理甚易明，因巴蜀多山，故以爲名，又劉作據全唐詩云：『武陵谿洞間悉歌之，』那麼，也成爲歌謠了。（參看白居易竹枝詞）

竹枝的唱法，可考者，是花間集中所載荆南孫光憲的竹枝二首，其一云：

門前流水（竹枝）白蘋花（女兒），
岸上無人（竹枝）小艇斜（女兒）。
商女經過（竹枝）江欲暮（女兒），
散抛殘食（竹枝）飼神鴉（女兒）。

萬樹詞律載此，說『所用竹枝、女兒，乃歌時群相隨和之聲。』杜文瀾云，劉禹錫『竹枝新詞九章，原無和聲。後皇甫松孫光憲作此，始有竹枝，女兒爲隨和之聲。枝，兒葉。』杜說未必是；或者有和聲而未記出，亦未可知。竹枝受吳歌西曲影響；那兩種都有送聲或

和聲，竹枝之有和聲，自在意中。日人鹽谷溫並加一解說，『竹枝』大概是歌者執以節歌的（中國文學概論講話譯本一五一頁）。此語亦可解釋竹枝詞得名之由，但苦無佐證。

詞律云，『竹枝之音，起於巴蜀唐人所作，皆言蜀中風景。後人因效其體，於各地爲之。』這時竹枝已成了一種敍述風土的詩體了。竹枝同時，有楊柳枝，是白居易翻舊曲，作新詞（據王灼碧雞漫志），大概受了劉禹錫的影響。後人便沿作楊枝詞或柳枝詞。南宋葉適更仿竹枝詞，作橘枝詞，淸顧涑園作桃枝詞。近有人作桂枝詞、松枝詞，又有人紀日本風俗，作櫻枝詞，皆是模做竹枝詞的（據胡懷琛先生中國民歌硏究五五頁）。

二　五代至宋的吳歌　釋文瑩湘山野錄云：『開平元年，梁太祖即位，封錢武肅鏐爲吳越王。……改其鄉臨安縣爲臨安衣錦軍。是年，……爲牛酒，大陳鄉飮。……鏐起執爵於席，自唱還鄉歌以娛賓，曰：

> 三節還鄉兮掛錦衣，吳越一王兮駟馬歸，臨安道上列旌旗，碧天明明愛日輝。父老遠近來相隨，家山鄉眷兮會時稀，斗牛光起兮天無欺。

時父老雖聞歌進酒，都不之曉。武肅亦覺其歡意不甚浹洽，再酌酒高揭吳音唱山歌以見意，詞曰：

> 你輩見儂底歡喜？
> 別是一般滋味子，

永在我儂心子裏！

歌闋，合聲賡贊，叫笑振席，歡感閭里。今山民尚有能歌者。』袁褧楓窗小牘也記此事，末云，『至今狂童游女，借爲奔期問答之歌，呼其宴處爲歡喜地。』文瑩是北宋人，袁褧是南宋人。可見這歌直到南宋還流行，而且已成爲情歌了。大概錢鏐作此歌，也是模仿當時民間的山歌，所以本來就很有情歌的味兒。這雖是個人的歌，但因爲可以從它知道當時及宋世山歌的大概情形，所以詳述於此。歌係七言三句，與山歌一般形式略異。

宋人話本有馮玉梅團圓一種，其中引吳歌云：

月子彎彎照幾州，幾家歡樂幾家愁；幾家夫婦同羅帳，幾家飄零在它州。

並稱『此歌出自我宋建炎（高宗）年間，述民間離亂之苦。』鍾敬文先生說這是當時對山歌的前半章——即發問者的唱詞。若是的，這便是現存的最早的對山歌了。但以現在的對山歌論，發問的歌詞，都是平列的四句，一句一事，各不相涉。這裏的四句，意思卻是連貫的；究竟是否眞如鍾先生所說，還待研究。

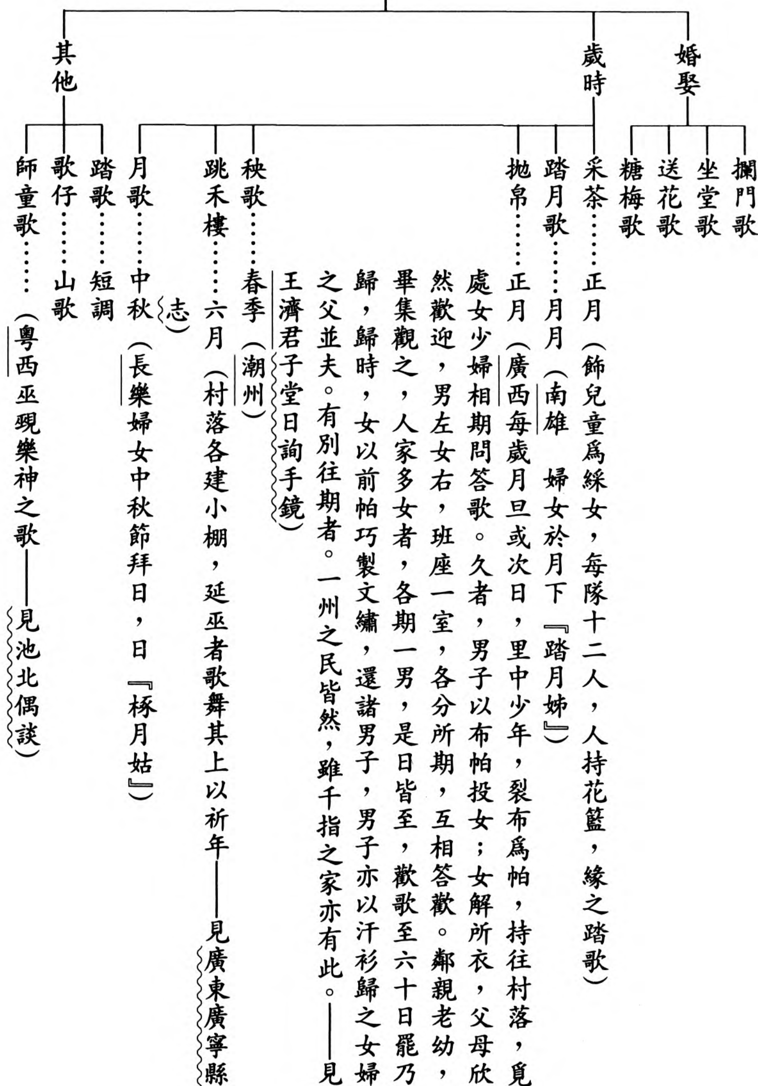
三　粵歌　粵俗好歌，而稱粵歌者也最多。明淸之際的屈大均、王士禎，以及後來的李調元、梁紹壬、黃遵憲諸人皆述及粵歌，加以讚賞。左天錫先生在校點粵風後記一文裏說唱歌是粵人的一種特殊的嗜好，或者竟可以說是一種特別的需要（見南國日刊一），這是不錯的。粵歌的創始人，相傳是劉三妹，已見前章，又有人說是『始自榜人之女』（詳下引），

這與子夜歌的起源頗似。論粵歌者，以廣東新語爲詳，茲手頭無此書，暫引粵東筆記，這大部分是從廣東新語轉錄的。

粵俗好歌。凡有吉慶，必唱歌以歡樂；以不露題中一字，語多雙關，而中有掛折者爲佳。掛折者，掛一人名於中，字相連而意不相連者也，其歌也，辭不必全雅，平仄不必全叶，以俚言土語襯之。唱一句，或延半刻，曼節長聲，自迴自復，不欲一往而盡；辭必極其艷，情必極其至，使人喜悅悲酸而不能已已；此其爲善之大端也，故嘗有歌試，以第高下，高者受上賞，號『歌伯』。其娶婦而親迎者，婚必多求數人，與己貌年相若而才思敏慧者，爲伴郎；女家索攔門詩歌，婚或捉筆爲之，或使伴郎代草，或文或不文，總以信口而成，才華斐美者爲貴。至女家不能酬和，女乃出閣。此即唐人催粧之作也。先一夕，男女家行醮，親友與席者，或皆唱歌，名曰坐堂歌。酒罷，則親戚之尊貴者，親送新郎入房，名曰送花，花必以多子者。亦復唱歌。自後連夕，親友來索糖梅啖食者，名曰打糖梅。一皆唱歌，歌美者，得糖梅益多矣。……其短調踏歌者，不用絃索，往往引物連類，委曲譬喻，多如子夜竹枝。……兒童所唱以嘻，則曰山歌，亦曰歌仔，多似詩餘音調。解確細碎，亦絕多妍麗之句。大抵粵音柔而直，頗近吳越，出於唇舌間，不清以濁，當爲羽音。歌則清婉瀏亮，紆徐有情，聽者亦多感動。風俗好歌。兒女

> 子天機所觸，雖未嘗目接詩書，亦解白口唱和，自然合韻。說者謂粵歌始自榜人之女，其原辭不可解。以楚語譯之，如『山有木兮木有枝，心悅君兮君不知，』則絕類離騷也。粵固楚之南裔，豈屈宋風流，多洽於婦人女子歟？……東西兩粵皆尚歌，而西粵土司中尤盛。……

這一段記載甚詳，所引是最重要的，可見粵歌的大概情形。至於粵歌內容，就上所引，及本節下文所述，該書他處與他書中所見，可列爲一表如下頁。(據左天錫先生表增減)以上除注明者外，均見粵東筆記。除踏歌歌辭尚存，餘均有目無辭。踏歌多言情之作，粵風所載，殆全屬此種。其中拋帛一種見明嘉靖間人記載，可見粵中『歌試』之風，彼時已有。劉禹錫竹枝詞引已有『曲多爲賢』之語，似已是『歌試』的開端，但語焉不詳，不能比較。就粵歌中踏歌而論，其特色乃在男女對答，劉三妹的傳說及上所記兩粵風俗，都可爲證。至其他無辭可考者，是否全爲對答之辭，則尚難論定。至於粵歌聲調，已見上引者，所謂『曼節長聲』，『使人喜悅悲酸』，『清婉瀏亮，紆徐有情。』此外黃遵憲人境廬詩草己亥雜詩注云：『土人舊有山歌，……每一詞畢，輒間以無詞之聲，正如「妃呼豨」，甚哀厲而長。』所謂『悲酸』、『哀厲』，正與子夜竹枝相合。無詞之聲是散聲。黃詩注又云：『田野踏歌者，……其尾腔曰「娘來裏，媽來裏」，曰「小籃弟」，曰「娘十幾」，皆男女儆動之詞也。』這卻是和聲了，至於這種踏歌的修辭，有所謂『雙關』與『掛折』。雙關即諧聲詞格，如：


粵歌
婚娶
歲時
其他
攔門歌
坐堂歌
送花歌
糖梅歌
采茶……正月（飾兒童爲綵女，每隊十二人，人持花籃，緣之踏歌）
踏月歌……月月（南雄 婦女於月下『踏月姊』）
拋帛……正月（廣西每歲月旦或次日，里中少年，裂布爲帕，持往村落，覓處女少婦相期問答歌。久者，男子以布帕投女；女解所衣，父母欣然歡迎，男左女右，班座一室，各分所期，互相答歡。鄰親老幼，畢集觀之，人家多女者，各期一男，是日皆至，歡歌至六十日罷乃歸，歸時，女以前帕巧製文繡，還諸男子，男子亦以汗衫歸之女婦之父並夫。有別往期者。一州之民皆然，雖千指之家亦有此。——見王濟君子堂日詢手鏡）
秧歌……春季（潮州）
跳禾樓……六月（村落各建小棚，延巫者歌舞其上以祈年——見廣東廣寧縣志）
月歌……中秋（長樂婦女中秋節拜日，日『椓月姑』）
踏歌……短調
歌仔……山歌
師童歌……（粵西巫覡樂神之歌——見池北偶談）

天旱蜘蛛結夜網，想晴惟有暗中絲。

晴諧情，絲諧思，皆竹枝詞及吳歌中所有。又如：

竹篙燒火長長炭，炭到天明半作灰。

炭諧歎，是前所未有。其他類此尚多。王士禎等都說粵歌與子夜或竹枝相近，主要理由在此。掛折是嵌字，晚唐皮日休陸龜蒙『雜體詩』中有『古人名』一體，也係此體。但歌中所嵌人名，日久失傳，無從舉證。又這種踏歌或山歌（上表中的山歌，似指長短句之兒歌，那是狹義；此用廣義）向來泛稱粵歌。而據鍾敬文先生說，這實『是客家人獨自擅場的一種歌謠』（客音民歌集附錄二第四頁）。這是不錯的。

四　西南民族的歌謠　西南民族名目甚多，其是否一個種族的支派，現在尚難說定（看國立中山大學語言歷史學研究所週刊西南民族研究專號編後），但他們的宗教及風俗，頗多相同；關於歌謠的情形，便是如此。茲將與歌謠史有關的略述於下。這些民族的名字有疍、苗、瑤、俍、僮、黎、畬、倮儸等，分佈的地方是兩粵、湘、川、滇、黔、浙、閩等處。除疍民似乎並無特別的語言外，餘均各有語言，有的似乎還有文字（見田雯黔書）。他們和粵人一樣，也都好歌。他們有些與漢人雜居日久，也學會漢語，能用漢語作歌。疍民的歌不用說，本是漢語。苗歌見峒谿纖志志餘，瑤歌見同書及粵風，俱用漢語。畬（同山輋）歌似也有用漢語作的；林培廬先生的潮州輋歌集尚未見，故無從斷言。（林書雖係近作，但

今傳之歌當然不會全是『近世』的。）黎歌辭未見記載，還不敢說。又志餘所收苗歌九首粵風中也收了，卻併入粵歌之內，不另標目。這可見兩者的相似。而左天錫先生說：『我想最初的時候，或許只有雲（如志餘所舉峒谿苗人），貴（如舒位黔苗竹枝詞所舉白苗）及兩粵交界地方的苗子唱這些歌；以後和苗子接近的土人便也學著唱，直成爲一種普遍的歌調了。苗人用漢語唱歌，自然是受漢人的影響，似無漢人反受苗人影響之理。但這並不就是說，明淸之際的苗人受了他們同時的漢人的影響；也許他們同那時的漢人都受著從前漢人的影響。可惜我們現在的材料太少，還不能加以說明。』黃遵憲己亥雜詩注中也有與左先生相似的意見，他說：『土人舊有山歌，多男女相悅之詞，當係僚人遺俗。』他的話比左先生說得圓融，是說漢歌是受了僚人的歌的影響；但他並沒舉出證據，而我們則有理由相信竹枝詞實是這類山歌的遠祖。

左先生將這些民族的歌，勉強分爲四類，第四類應屬「徒歌」，此處只列其三類：⑴結婚用（包括擇配、婚嫁），⑵節歲用（包括祭祀、聚會），⑶死亡用。左先生又說，『實際節歲有時兼祀神，而祀神後，又常在相歌舞以成配偶。並且歌以樂神的歌，又多是言男女之情。所以這許多歌的實質，以情歌爲最占得多，而且都是男女互相對答，很少是獨唱的。』

（一）結婚用　各民族結婚風俗，大抵相同，但細節不盡一樣。——不但各民族不一樣，各民族中又分小支，也有相異處。所以我們只能用舉例的辦法，不能具詳。茲先舉陸

次雲峒谿纖志中苗人跳月記一文，以見苗俗一斑：

苗人之婚禮，曰『跳月』。跳月者，及春而跳舞求偶也。載陽展候，杏花柳梯，庶蟄蠕蠕，箐居穴處者蒸然蠢動。其父母各率子女，擇佳地而爲跳月之會。父母羣處於平原之上；子與子左，女與女右，分列於原隰之下。原之上，相喜宴樂：燒生獸而啖焉，操操不以箸也；漉咂而飲焉，吸管不以杯也。原之下，男則椎髻當前，纏以苗悅，襖不迨腰，袴不蔽膝；褲襖之際，錦帶束焉。植雞羽於髻顚，飄飄然，當風而顫。執蘆笙，笙六管，長尺有二，蓋有六律無六同者焉。女亦植雞羽於髻，如男；尺簪寸環，衫襟袖領，悉錦爲緣。其錦藻繪遜中國而古文異緻，無近態焉。聯珠以爲纓，珠纍纍繞兩鬟；綴貝以爲絡，貝搖搖翻兩肩。裙細褶如蝶版。男反褲不裙，女反裙不褲。裙衫之際，亦錦帶束焉。執繡籠；繡籠者，編竹爲之，飾以繪，即綵毬是也。而妍與媸，雜然於其中矣。女並執籠，未歌也；原上者語之歌，而無不歌。男執笙，未吹也；原上者語之吹，而無不吹。其歌哀豔，每盡一韻，三疊曼音以繚繞之；而笙節參差，與爲漂渺而相赴。吹且歌，手則翔矣；足則揚矣，睞轉肢迴，首旋神蕩矣。初則欲接還離，少則酣飛暢舞，交馳迅速矣。是時也，有男近女而女出之者，有女近男而男去之者。有數女爭近一男而男不知所擇者；有數男競近一女而女不知所避者。有相近復相捨，相捨仍相

盼者。目許心成，籠來笙往，忽焉挽結。於是姸者負姸者，媸者負媸者，媸與媸不爲人負，不得已而後相負者，媸復見媸，終無所負，涕泣而歸，羞愧於得負者。彼負而去者，渡澗越溪，選幽而合，解錦帶而在繫焉。相攜以還於跳月之所，各隨父母以返，而後議聘。聘必以牛，牛必雙；以羊，羊必偶。……

但這種歌辭，並無記載。我們得注意，他們不一定全是用漢語的歌。此外黑苗有所謂『馬郎房』，亦爲男女聚歌通情之地。傜人也有類似的風俗，名爲『會閬』（廣東新語）。俍人亦『倚歌自擇配』（粵西偶記，黔苗竹枝詞），其有無特別的儀式不可知。僮人則有『浪花歌』（峒谿纖志，鄺露赤雅），又有所謂『羅漢樓』（嶺南雜記），均與苗俗相類。

婚嫁時也有許多唱歌的習俗。僮人的『對歌』，是親迎時用的，和澳地的『攔門歌』相類。疍民也有這樣的風俗（俱見劉策奇先生僮話的我見）。又畬民有所謂『調新郎』的風俗，新郎到岳家親迎，就席時桌上無一物，要等新郎一一指名而歌，然後司廚的人和著，才能得到所要的東西（沈作乾畬民調查記）。傜人結婚後數年，舉行『作星』的儀式，聚歌的多至數百千人，歌三四日夜（許纘曾滇行紀程）。赤雅載僮人的峒官婚嫁儀式，有一種『出寮舞』。男人就親女家爲『入寮』；半年，女與婿歸，盛兵陳樂，馬上飛鎗走毬鳴鐃角，各『出寮舞』。大概也有歌唱的。

（二）節歲用　苗人遇令節，爲『踹堂舞』（峒谿纖志）。聚會親屬，椎牛跳舞曰『做

戞』（黔苗竹枝詞，自注）。猺客則有鸛鴿舞（同上）。但有歌辭與否不可知。猺人祭狗王（七月望日，見說蠻）有樂舞。十月祭多貝大王，男女聯袂而舞，謂之『踏猺』。相悅則男騰跳躍，負女而去（赤雅）。畲人除夕先祀祖，次『吃分歲』。宴畢，相互『答歌』爲樂（畲民調查記）。僮人於春季場期男女『會歌』，所以祈年，禳疾病（檀萃說蠻），黎人集會唱歌，有歌姬歌郎。所歌多男女之情，用以樂神（粵東筆記）。

（三）死亡用　苗人習俗，死亡群聚歌舞，輒聯手踏地爲節，喪家椎牛多釀以侍，名曰『踏歌』（朱輔溪蠻叢笑）。黔苗竹枝詞作『鬧屍』。峒谿纖志則名爲『唱齊』。苗人又有『擊臼和歌』，以哭死者（貝青喬苗俗記及說蠻）。

（四）其他　兩粵與漢人雜居同化的苗人，婦女耕種時，田歌在答（說蠻）。又倮儸人春日有採茶歌（黔苗竹枝詞注）。苗人更有所謂『水曲』，有舞（同上）。僮人有『混沌舞，有樂有歌』（赤雅）。

以上各種歌，其辭不詳，不能引證。其原來性質都是樂歌，配合各種樂器或有樂器作用的用具；但在非儀式地歌唱時，便成徒歌了。

此外就有辭可見的而論，疍民是水居的民族，所賦不離江山。俍人以扁擔歌爲其特用的歌（俍女亦力作，故男子以扁擔爲定情之物，其上裝飾甚美，並鐫歌辭焉，見粵西偶記）。俍人以扇歌爲其特用的歌。疍、苗的歌或作三七七，或作七言四句，也有作五七七七的，

這種體式，大體與粵歌同。傜歌無韻，除上三式外，又有三七七七七，及七言六句二式。𤜶歌每句末，常有無意義的和聲『囉』（本鍾敬文先生）。𤜶歌全用漢語，苗歌今存者亦爲漢語，狸歌則似辭兼傜漢，故不易解。這是就粵風中所載的說。至純苗語純傜語的歌如何，則均不可知。俍僮歌，粵風中全爲譯音（今已由劉乾初鍾敬文二先生譯爲新詩）。大約這兩種人不能作漢語，故只可譯原語爲漢字，以備一格。這兩種歌，每句都是五言，用韻之法甚繁。僮歌句數不定，最爲自由。俍歌則概爲八句。不能增減（據粵風原註）；但唱時卻要疊爲十二句，以爲尾腔（粵西偶記）。

𤜶歌苗歌修辭，多用雙關，與粵歌同。傜俍僮歌，直無此例。粵西偶記說，『傜歌專重比興』，這不是說其他的歌沒有比興，而是說傜歌（僮歌亦同）只有比興，沒有那種諧聲詞格。

【小唱】小唱包括小調或稱俚曲。小調與小曲兩個名字，照普通用法，並無嚴格的辨別，不過我想用小曲一名專指明清小曲，以清界限。

一　小調的淵源　南朝的子夜四時歌是四季相思調的祖禰，月節折楊柳歌是十二月唱春調的祖禰，從軍五更轉是五更調的祖禰，均已見前。

二　五代俚曲　羅振玉先生所印敦煌零拾中，有俚曲三種，即歎五更、天下傳孝十二時、禪門十二時。羅先生跋云：『右俚曲三種得之敦煌故紙中。前爲齋薦功德文，後爲「時

丁亥歲次天成二年，七月十日等字」一行。後書此三曲，繕寫相拙，僞別滿紙。然藉知此等俚曲，自五季時已有之。……』天成是後唐明宗的年號，所以羅先生說『自五季時已有之』。此三曲中，歎五更當從五更轉來。但句式是三七七七爲一節，與五更轉之五言四句爲一節者不同。其中所說，係一吏自悔未讀孝經，致不識文書。天下傳孝十二時句式相同，所詠如其題，頗有佛教影響在內。禪門十二時則全講『禪那』顯然是佛教俗歌。其每節句式爲三三五五。

三　蓮花樂　宋釋普濟五燈會元有云：『兪道婆，嘗隨衆參琅琊，一日聞丐者唱蓮花樂，大悟。』（據胡懷琛先生中國民歌研究引）手頭無原書，據此引文及調名似蓮花樂，是一種佛教俗歌。後來卻變爲丐者的歌詞的專名。歸玄恭萬古愁曲有云，『遇著那乞丐兒，唱一回蓮花落。』歸是明末人，可見那時已將蓮花樂作爲丐者的職業歌，而『樂』字也因音相近訛爲『落』了。可惜這些歌詞，俱未見記載。現在各地尚行此調，但已不是佛教俗歌而有許多變化了。歌時常爲二人，有時有樂器，以竹爲之，中空三節，貫以銅錢。歌時在身上擊打，先擊兩背次舉足迎擊，次擊背心。歌末皆有疊句（語絲一二六期）。落又或作鬧（同上）。有時戲劇化，一人坐著敲綽板，另一人一面唱，一面作種種姿勢。但不化妝，所謂唱亦非全爲代言（語絲七期）。茲錄河北望都縣一首，以示例：

閒來無事東園兒裏摸，一到東園兒菜畦兒多：倭瓜滿如是，瓠子結的多，紫薇薇

的茄子倒滴流著多。哩六蓮花兒落。
閒來無事北園兒裏摸，一到北園花名兒多：紫梅花兒俊，月季花兒多，竹籬兒裏的牡丹倒滴著多。哩六蓮花兒落。
閒來無事西園兒裏摸，一到西園兒果名兒多：石榴張著嘴，花焦（椒）笑呵呵，通紅的小棗兒倒滴著多，哩六蓮花兒落。
閒來無事南園兒裏摸，一到南園兒瓜名兒多：西瓜滿地是，菜瓜結的多，上架的黃瓜倒滴著多。哩六蓮花兒落。哩六蓮花兒落，大家歡喜同念佛。

此首見語絲一一七期，係谷萬川先生所錄。據他說是從農民口裏記錄下來的。歌中所詠，確與農作有關，又末節末語似猶存佛教俗歌的遺形。

四　明清小曲　明清小曲，大部分是從元曲的小令與套數衍變而成，已在前章略說。馮式權先生北方的小曲文中云：『小曲的歷史，從明初到現在，已有五六百年之久。它的全盛時代，大約也同崑曲一樣，是在清朝乾隆的時候。在當時尤其歡迎它的是滿洲人，就到現代，也仍舊是如此。在北方各省，大約直隸同山東最盛行，其他各地就不甚深知了。』馮先生的材料是根據乾隆末年南京人王紹庭（楷堂）所輯霓裳續譜，及差不多同時人輯的西調鈔本；有些則是從綴白裘的時劇中尋出來的。他將這些小曲大別爲雜曲、雜調、西調、岔曲四種。茲分述之：

（一）雜曲　凡是標有『牌名』的都可以包括在內。其中大部分都是自南北曲蛻化來的。雜曲同南北曲之分離，大約在明初。它們在明朝中葉已經完全脫離關係。在明朝創作的雜曲，已經很有不少。到了清朝，創作的曲子更多了，但淵源於南北曲的，也復不少。至於所有雜曲的各曲子的盛衰，在明朝可以由沈德符的野獲編上所記的看出（見第二章引——四十五頁）。但他所說之外，還有玉蛾郎，又名玉娥兒，是明朝玉熙宮的曲子，流傳到民間，稱爲四景玉娥郎（見清高士奇金鰲退食筆記）。一直到清朝同光的時候，還有流傳。至於明朝盛行的乾荷葉、哭皇天、桐城歌、鞋打卦、泥捏人及熬鬏髻等，到清朝是早已寂寂無聞了。鬧五更也失傳，不知與另一來源的五更調異同如何。銀絞絲到清朝也不十分流行，卻會跑到舊劇裡邊去，——探親相罵完全就是這一闋曲子輾轉組成的——一直傳到現在。打棗乾、粉紅蓮等，在清朝尚餘下有幾闋曲子但也就衰微極了。挂枝兒到明末還流行。續今古奇觀中記妓女唱此曲，又明代軼聞中記馮夢龍的挂枝兒樂府大行於時（見西諦挂枝兒，文學週報八卷七號）都可爲證。但到清朝似也微了。民國八年，上海有出版的挂枝兒夾竹桃合刊，所輯不知是現時南方還流行者否。惟寄生草一曲，是否曾經中落，已不可知。在乾隆前。總要算第一盛行的雜曲。當時的小說如儒林外史及綠野仙蹤都曾經引過它；後來紅樓夢也引過它。一部霓裳續譜所輯的雜曲，寄生草約在二分之一以上，僅它的變調已有六七種之多了。同寄生草同時的，有疊落金錢及翦靛花二曲，也還盛行。所有的

雜曲自嘉慶道光以後就日衰一日了。現在雖然有羅江怨、石榴花、南鑼兒……等數曲流傳，但是聽者及唱者也都不知道它們是什麼東西了。

雜曲之出於南北曲的，有些格式同南北曲一樣，有些把原來的格式改變，另成一體；甚而至於完全解放而沒有一定的格式。至於創作的曲子，有許多有一定的格式，有許多似乎沒有。現在的材料太少，對於這層，還不能十分確定。

茲舉挂枝兒、寄生草各一首爲雜曲之例：

對妝台忽然間打個噴嚏，想是有情哥思量我，寄個信兒。難道他思量我剛剛一次！自從別了你，日日淚珠垂。似我這等把你思量也，想你的噴嚏常如雨。——挂枝兒，噴嚏

欲寫情書，我可不識字。煩個人兒，——使不的。無奈何畫幾個圈兒爲表記，此封書爲有情人知此意：單圈是奴家，雙圈是你；訴不盡的苦，一路圈兒圈下去，一路圈兒圈下去。——寄生草

(二)雜調　雜調大約都是原來在某一個地方流行的一種調子，後來發達了而推廣到外面去的。爲同唐宋時大曲中的伊州梁州西州等是。雜調有以地名爲名的，如湖廣調、隸津調(當係利津調)、河南調等。有不標地名的，如黃瀝調(或黃雜調)、盤香調、馬頭調、靠山調等。從地名上看，湖廣調及利津調大約起自明朝，因爲湖廣行省和利津縣都是明朝地名。

其餘便不易考求。雜調的盛行，遠不如西調及雜曲。乾隆時，黃瀝調比較盛些，但多半與雜曲聯爲套數，獨立的幾乎沒有。現在黃瀝調還有少數的存留。道光時，繼黃瀝調而起的是馬頭調。京塵雜錄（道光年作）上說：『京城極重馬頭調，游俠子弟必習之，硜然，斷斷然，幾與南北曲同。』當時之盛亦可想而知。再後就是靠山調，現在也還有，不過衰微極了。

多數雜調的格式不如雜曲有規則；但有些也顯然有一定的格式。茲舉黃瀝調爲雜調之例：

> 熨斗兒，熨不開滿面愁象。快刀兒，割不斷心長意長。算盤兒，打不開思想愁賬。鑰匙兒，開不開我眉頭鎖。汗巾兒，止不住我淚兩行。

道光八年刻的白雪遺音，是華廣生輯的。據鄭振鐸先生白雪遺音選序，此書搜羅的範圍頗廣，材料很複雜，據鄭先生看，共有小劇本，滑稽短歌，小敍事詩，古人名，戲名，歇後語，各種。除小劇本及歇後語外，皆屬歌謠範圍。其中有『帶白』的一種，係一人獨唱（如嶺頭調中日落黃昏一曲），可以說是歌謠與戲劇的過渡。此書的內容，據選本鄭序引原書高文德序云：『其間四時風景，閨怨情癡，讀之歷歷如在目前。』又引常瑞泉序云：『翻誦其詞，怨感癡恨，離合悲歡，諸調咸備。』據此，書中各曲不外寫景言情兩種，而言情之作似佔極大部分。鄭序又說其中有『猥褻的情歌』，雖亦言情，是另屬一類。至書中

分類，則以樂調爲主，就選本說，計有馬頭調、嶺頭調、滿江紅、翦靛花、起字呀呀呦、八角鼓、南調等。除滿江紅、翦靛花應屬雜調外，其餘似乎都是雜調；八角鼓或與西調有關，亦未可知（看下文）。這種歌大抵先屬文人製作，然後流行民間的，故辭甚雅馴。茲舉馬頭調中春景一首，因爲這種寫景的是很少的：

和風吹的梨花笑　如雪滿枝梢。杏花村裡，酒旗飄搖，春興更高。游春的人，個個醉在陽關道，醉眠芳草。猛抬頭，青楊綠柳如煙罩，弱絲千條。紫燕雙雙，飛過小橋，去尋新巢。兩河岸，桃花深處漁翁釣，春水一篙。深林中，遠遠近近黃鸝叫，聲兒奇巧。

上文說過鄭振鐸先生所得的掛枝兒一書，那書所錄，也都是戀歌。鄭先生又舉出其中兩首，與白雪遺音中兩首馬頭調相比，造意遣詞，都很相同。由此可見歌謠傳佈與轉變的痕跡，又可見雜曲調之分，不能十分嚴格地看。

國語週刊第八期有揚州的小曲一文，介紹邗上蒙人的風月夢中的揚州妓女唱的小曲。書有道光戊申（二十八年）的自序，在白雪遺音後。所錄亦爲雜曲。

（三）西調　這也可認爲是雜調的一種，不過它的勢力非常之大，所以另分一類。西調的序上說：『西調非詞非曲。』其是否脫胎於南北曲，亦很難說定。光緒時滿洲人震鈞作天咫偶聞，卷七有云：『舊日鼓辭有所謂子弟書者，始創於八旗子弟。其詞雅馴，其聲和

緩，有東城調、西城調之分。西調尤緩而低，一韻縈迴良久。』查西調盛於乾隆時，此所記已在六七十年後，或只是西城調之簡稱，與原來的西調無涉。原來的西調大約起於明朝，是山西省產生的。明朝山西的樂戶極多，直到清雍正元年方始解除。野獲篇說：『大同，代簡王所封，樂戶較他藩多數倍。……京師城內外，不逮三院者，大抵皆大同籍，……』可見山西樂戶之多。雜曲內的數落山坡羊，就是從宣府大同傳來的，那麼這西調或者也是由山西之樂戶傳出，所以叫作『西』調。

乾隆時可以說是西調最盛的時期，就是寄生草恐怕也不如它。一部霓裳續譜內大約二百闋西調，而且還有一部西調的專集。其中曲子大半出於士大夫之手。同光時，崑曲的時劇裡夾雜著的還不少。但是到現在，似已全然不存了。

西曲的格式也很難說定，舉一曲爲例：

浮萍泛泛，恰似我無依無靠。舞蝶飄飄，恰似我魂夢遙遙。孤燈耿耿，恰似我把精神消耗。落花點點，恰似我血淚鮫綃。啼鵑陣陣，恰似我怨東風絮絮叨叨。新月彎彎，恰似我皺眉梢垂楊細細，恰似我瘦損了嬝娜纖腰。殘春寂寂，恰似我虛渡過青春年少，青春年少。

(四) 岔曲　有人說，岔曲出於清初軍中的『凱歌』，此說不甚可靠。查唐宋『大曲』內有煞袞(煞正寫應作殺)一遍。元人作曲以『煞』名的更多了，如耍女兒十三煞、後庭花煞、

神使兒煞……等，至於隨煞、隔煞及煞尾，則差不多，每一『官調』裡都有。南曲裡也有隨煞、雙煞、和煞……等。『殺』說文云，『從殳，杀聲。』徐鉉注說：『杀字，相傳云音察。』此處讀去聲，正與『岔』同音。或者『岔』就是『殺』或『煞』之誤寫。由此，我們不能不認岔曲同南北曲有直接或間接的關係，但現在還沒有充分證據罷了。

岔曲裡邊的慢岔、數岔、西岔、起字岔及垛字岔，都沒有一定的格式。平岔大約也沒有一定的格式。茲舉一曲爲例（以上多採馮式權先生原文）：

月滿蘭干，欵步進花園。慢閃秋波四下裡觀，觀不盡敗葉飛空百花殘。猛聽得天邊孤雁聲嘹喨。霎時月被雲遮，光明不得見；似這等人兒不能周全，那月兒怎得圓！

（五）粵調　粵東筆記中所載粵歌，除前已見者外，尚有以下三種：

甲　摸魚歌　此爲『長調』，『如唐之連昌宮詞、琵琶行等，長至數百言、千言，以三絃合之，每空中絃以起止。』中華全國風俗志作『木魚書』，云如上海灘簧，類客途秋恨、三娘教子、蒙正拜灶等都屬此類。木魚書到中秋晚上叫『月光書』，每到中秋晚上，讀書者高叫『月光贏』。『書』與『輸』同音；粵人好賭，故諱言之。婦女多爭購，以占吉凶。如所購爲客途秋恨，則有落魄之兆；爲蒙正拜灶，則有先難後易之兆。由此所記木魚書實是唱本。粵風中有『沐浴歌』，亦係此種。但該書中說還有一種，句法類詩餘，書中有一歌，

即係此種：

一笑千金難買，行來步步蓮生，臉似桃花眉似柳，話語最分明。

這是仿原來的沐浴的調子而唱的。

乙　湯水歌　『東莞貿食媼所唱之歌頭曲尾。』

丙　瞽者小唱　『婦女定時聚會，使瞽師瞽女唱之，曰某記某記，如元人彈詞，其辭至數千言，隨主人所命唱之，以琵琶簝子爲節。』

此外見於池北偶談的『師童歌』，是粵西巫覡樂神之曲。其辭不存，不知應屬前列粵歌中，抑應屬此。又許地山先生粵謳在文學上的地位（民鐸三卷三號）一文中，說起兩種粵調，其中『南音』一種許先生舉出客途秋恨一名爲例，不知是否就是木魚書。兩種辭均未見，玆暫將其另一種之目列下：

丁　龍舟歌

粵調中最負盛名的自然是：

戊　粵謳　這是舊廣州府屬的歌。鍾敬文先生說廣東除普通形式的民歌和兒歌外，有三種特出的歌，與廣東的三種方言相應：客家話則有山歌，福佬話則有輋歌，本地話（即廣府話）則有粵謳（民間文藝叢話十三頁）。粵謳相傳是南海招子庸的創作。相傳他要上北京會試的時候，在廣州珠江上和一個妓女秋喜認識。彼此互相羨慕，大有白頭偕老的思想。

無奈子庸趕著要起程，意思要等會試以後才回來娶她。秋喜欠人的債，與子庸在一起兩三個月，從未向他提過。子庸去後，債主來逼她，她又不願另接他客，無法償還，後來便跳入珠江溺死了。子庸回來，查知這事，非常傷悼，於是作弔秋喜來表他的傷感。在粵謳裏，這是他的『處女作』。但這只是一個傳說。淸同治十一年續修的南海縣志卷二十有李徵霨爲他作的（據民間文藝二汪宗衍先生通信）傳裏，說他『精曉音律，尋常邪許，入於耳即會於心，蹋地能知其節拍。曾緝粵謳一卷。』是緝說，就不見得全是作了，原書刻於道光八年，有序及題詞十二篇。此本未見。所見爲英國 Clementi 譯本附：

青州大尹（招嘗爲青州知府）筆花飄，姊妹心情待曲描。更費搜羅成豔體，任教頑鈍亦魂消。（梅花老農題粵謳四絕句之四）

大約有作有緝之說近是，至於秋喜的事，傳中不載。題詞中有篴江居士（汪通信中作逐江居士，謂係熊景星的別署）四首絕句，前三首似有所指的妓女，但與秋喜情形亦不合；怕秋喜的事終不免是附會的。

粵謳所錄，據 Clementi 本，共九十七『牌名』，一百二十一首。牌名實在就是題目。各歌以青樓生活爲中心，大抵是描寫妓女的可憐生活的。若照傳說論，這便是秋喜之死有以致之了，但這些歌本是預備載酒徵歌時給妓女唱的，其以妓女爲題材，也是平常的事。各歌大抵託爲妓女口吻，作男子語者甚少。調子則似乎是舊有的。石通人序有云，『南謳感

人，聲則然矣，詞可得而徵乎？』下即接『居士（指招子庸，他別署明珊居士）乃出所錄』云云。可見『南謳』的聲是本來有的。粵謳的寫法，大部分是借景抒情，是進步的興體，也有用比的（如燈蛾）、用賦的，但甚少。

最有名的兩篇，卻全是賦，一是弔秋喜，二是解心事。弔秋喜之有名不用說，解心事之得名，大約因它是粵謳中第一篇之故。粵謳甚至一名爲招子庸解心事（見許先生文）；又唱粵謳也有叫唱解心的（北新二卷九號招勉之先生文）。茲錄弔秋喜及聽春鶯二曲於後；聽春鶯可以代表粵謳的作風，Clementi 說西方人不賞識前者，賞識後者。

聽見你話死，實在見思疑？何苦輕生得咁癡？你係爲人客死，心唔怪得你。死因錢債，叫我怎不傷悲！你平日，當我係知心，亦該同我講句；做乜交情三兩個月都有句言詞！往日個種恩情丟了落水；縱有金銀燒盡帶不到陰司！可惜飄泊在青樓，孤負你一世；煙花場上有日開眉。你名叫做秋喜，只望等到秋來還有喜意；做乜才過冬至後就被雪霜欺？今日無力春風唔共你爭得啖氣，落花無主敢就葬在春泥。此後情思有夢你便頻須寄，或者盡我呢點窮心慰吓故知！泉路茫茫你雙腳又咁細，黃泉無客店問你向乜誰棲？青山白骨唔知憑誰祭？衰楊殘月空聽個隻杜鵑啼！未必有個知心來共你擲紙，清明空恨個負紙錢飛！罷咯，不若當作你義妻，來送你入寺。等你孤魂無主，仗吓佛力扶持！你便哀懇個位慈雲施吓佛偈，等你

轉通來生誓不做客妻！若係寃債未償，再罰你落粉地，你便揀過一個多情早早見機。我若共你未斷情緣，重有相會日子。須緊記！念吓前恩義！講到消魂兩字，共你死過都唔遲！——弔秋喜。

斷腸人，怕聽春鶯。鶯語撩人，更易斷魂，春光一到，已自撩人恨：鳥呀！你重有意和春共碎我心？人地話鳥語可以忘憂，我正聽佢一陣。你估人難如鳥，定是鳥不如人？見佢恃在能言，就言到妙品；但逢好境就語向春明！點得，鳥呀，你替我講句眞言，言過個薄倖！又怕你言詞關切，佢又當作唔聞。又點得我魂夢化作鳥飛，同你去搵！搵著薄情詳講，重要佢回音。唉！眞肉緊。做夢還依枕。但得我夢中唔叫醒我，我就附著你同行。——聽春鶯

粵謳每首末了，常有感歎詞『唉』『罷咯』『呀』，或代名詞呼格『君呀』『郎呀』等等字眼。有『唉』、『呀』的句通常在全篇中是最短的句；而最末了那句每爲全篇中最長的句。這個特性，因爲粵謳是要來唱的緣故，唱到『唉』『呀』『罷咯』等字句，就是給人一個曲終的暗示。唱粵謳俱用琵琶和著，但廣東人精於琵琶的很少，所以各牌的調子都沒有什麼變化(據許文)。

當時粵謳極流行，李傳論之云：『……雖巴人下里之曲，而饒有情韻。擬之樂府。子夜讀曲之遺；儷以詩餘，「殘月曉風」之裔。而粵東方言別字亦得所考證，不苦詰屈聱牙。

一時平康北里，譜入笙歌，雖「羌苗春風」、「渭城朝雨」，未能或先也。』招子庸以後，粵謳的作家很多；如繆蓮仙的作品也是數一數二的。蓮仙或與子庸同時，或晚他幾年。他是浙江人，遊幕到廣州；他的生平，我們不甚知道。他在『南音』上更有名，客途秋恨便是他作的，至今還流行著。但到了道光末年粵謳便漸漸中落了。李傳云：『自道光末年，喜唱弋陽腔，謂之班本。其言鄙穢，其音侏僞，幾令人掩目而走，而耆痂逐臭，無地無之。求能唱粵謳者，邈如星漢。』但是現在粵謳似乎又流行了。許先生文中說他在廣東住得最久；他說廣州所屬各縣，『無論是誰，少有不會唱一二枝粵謳的。』又招勉之先生文中也說及現在唱粵謳的事。他說粵謳一書中，至今還為人稱道的是弔秋喜及解心事二章。又說，現在唱粵謳的是用銅線琴（又名揚琴）和檀板，或用二胡和檀板，他們已不用琵琶了。

【徒歌】徒歌或稱為『自來腔』（歌謠週刊七十一號CK先生文），包括誦的和歌的。山歌其實也可以說是徒歌；但本節所指，卻嚴格地以徹頭徹尾不合樂的為主。這種徒歌自應純是白話，而因古今語異及文人改削的關係，有些古謠在現在看來卻似乎很文，這在流行當時，並不如此的。徒歌之古者，相傳有康衢謠，但那是依托的（五十一頁）。蜡辭較為可靠，也甚古，但恐係追記，又其是否樂歌，甚難斷定。此外孟子中載晏子引夏諺一首云：

吾王不遊，吾何以休！吾王不豫，吾何以助！一遊一豫；為諸侯度！——梁惠王下

此歌雖名爲諺，而『其辭如歌詩』，實『謠之類』（焦循孟子正義中語），趙岐注以爲夏禹時諺。孟子之書較早，此歌又係晏子所引，自然甚可靠。但陸侃如先生以爲文字平易，疑亦是追記的（中國古代詩史稿）。所以關於最古的徒歌，實是難有定論。

徒歌內容，就古謠諺中所載言之，大約可分爲下列諸項：

一　關於政治的

（一）占驗的　以占驗的觀點解釋歌謠，起源甚早。國語鄭語載周宣王時童謠云：

檿弧箕服，實亡周國。

說是褒姒亡周的預言。古人好言神怪，若照我們現在的解釋，則這歌當是褒姒得寵後的傳說，形諸歌詠，乃民怨的表現，與『時日害喪，予及女偕亡』及『千里草，何青青』之謠係同類，不過表現方法各有不同而已。至於以後的應驗，則全屬偶然，並無一定的因果關係，存於其間。但這種占驗的解釋，輔以熒惑之說（關於熒惑的記載，始於漢代，其起源大約甚古），直到近世，還有很大的勢力，因爲史書五行志中採用此說，所以影響有如此之鉅。兒歌之研究中說這種歌謠，學者稱爲『歷史的兒歌』，引日本中根淑釋童謠云：

其歌皆詠當時事實，寄與他物，隱晦其辭，後世之人解能會解。故童謠云者，殆當世有心人之作，流行於世，馴至爲童子所歌者耳。

並說『中國童謠，當亦如是』（談龍集二九三頁）。至如關於個人的預言，如晉書五行志謂

庾亮初鎭武昌，出至石頭。百姓於岸上歌曰：

庾公上武昌，翩翩如飛烏。庾公還揚州，白馬牽旒旐。

又曰：

庾公初上時，翩翩如飛鳥。庾公還揚州，白馬牽流蘇。

（二）頌美的　前引夏諺即是一例。又如左傳襄公三十一年，子產從政一年，輿人誦之曰：

取我衣冠而褚之，取我田疇而伍之。孰殺子產，吾其與之！

這些都是普泛地頌美爲政的人的。又如漢書載魏河內民爲史起歌云：

鄴有賢令兮爲史公，決漳水兮灌鄴旁，終古舄鹵兮生稻粱。

這是專指一事加以頌美的。

（三）諷刺的　如後漢書劉玄傳載長安中語云：

竈下養，中郎將；爛羊胃，騎都尉；爛羊頭，關內侯。

這是諷刺劉玄時受官爵者之濫，是泛詠。又如史記載天下爲衛子夫（武帝后）歌云：

生男無喜，生女無怒；獨不見衛子夫霸天下！

這歌專詠一人，諷刺之意甚隱。又如南朝時袁粲褚淵同受宋明帝顧命，粲盡忠故國而死，淵則入仕新朝。於時百姓語曰：

可憐石頭城，寧爲袁粲死，不爲褚淵生！

這是譏淵個人失節的。

（四）怨詛的　如前舉『千里草』之謠是詛咒董卓的屬此類。又如漢書翟方進傳云：

汝南舊有鴻隙大陂，郡以爲饒。成帝時，關東數陂，水溢爲害。方進爲相，與御史大夫孔光共遣掾行事，以爲決去陂水，其地肥美，省堤防費而無水憂。遂奏罷陂云。王莽時，常枯旱，郡中追怨方進，童謠曰：

壞陂誰？翟子威；飯我豆食羹芋魁。反乎覆，陂當復。誰云得？兩黃鵠。

這是爲一事而發的。

（五）紀事的　紀當時新聞而成歌詠。如漢書匈奴傳載平城歌云：

平城之下亦誠苦，七日不食，不能彀弩。

這是紀平城之圍的。又舊唐書韋堅傳載玄宗時人間戲唱歌詞云：

得體紇那也，紇囊得體耶。潭裏車船鬧揚州銅器多。三郎（指玄宗）當殿坐，看唱得體歌。

書中以此歌爲預言，其實也當是新聞的歌。

二　關於社會的

（一）頌美的　這是指頌美學術、德行等而言。如論語比考讖詔孔長彥孔秀彥兄弟聚

徒數百，時人爲之語曰：

魯國孔氏好讀經，兄弟講誦皆可聽。學士來者有聲名，不遇孔氏那得成！

有一個比較少見的歌，是頌富的。晉書麴傳說金城麴氏與游氏世爲豪族，西州爲之語曰：

麴與游，牛羊不數頭；南開朱門，北望青樓。

(二) 品鑑的　這與前項相似而不同，是評論人物而估定其價值的。東漢時此風最盛，起於學者而行於民間。其措語亦似有定式，如後漢書召馴傳說馴少習韓詩，博通書傳，以志義聞，鄉里號之曰：

德行恂恂召伯春。

伯春是馴的字。又許愼傳，時人爲之語曰：

五經無雙許叔重。

此種體格，大抵用以論評人之學術德行，間有涉及政事的，也以頌德爲旨，如後漢書異文，鮑永辟鮑恢爲從事，京師語曰：

貴戚斂手避二鮑。

這實在還是說二鮑之抗直的。也有連用兩句論一人的。如後漢書胡廣傳，載京師諺曰：

萬事不理問伯始（廣字），天下中庸有胡公。

又有用兩句來比較兩個人的。後漢書黨錮傳序云：『初，桓帝爲蠡吾侯受學於甘陵周

福。及即帝位擢福爲尙書。時同郡河南尹房植有名當朝。鄉人爲之謠曰：

天下規矩房伯武（植字），因師護印周仲進（福字）。

二家賓客，互相譏揣，遂各樹朋徒，漸成尤隙。』

更有用二句分論之人連爲一歌的。這種歌或稱語，或稱諺，或稱謠。照古謠諺例言，所錄稱語者即諺。但諺是經驗的結晶，應是原則的或常然的，與此種歌性質不符，故仍當作謠而加以論列。在東漢以前，也有這種歌，但體式不同。史記貨殖傳注，徐廣引諺云：

研桑心算。

研是計然，桑是桑宏羊。這也應屬於謠。

（三）風俗的　五雜俎（明謝筆淛者）載京師風俗諺云：

天無時不風，地無時不塵；物無所不有，人無所不爲。

又如後漢書馬廖引長安語云：

城中好高髻，四方高一尺；城中好廣眉，四方且半額；城中好大袖，四方全匹帛。

這是說風俗的流行的情形。又如石癡別錄（明代）載兒童衣裙相牽，每高唱云：

牽郎郎，拽弟弟，踏碎瓦兒不著地。

堅觚集據詢蒭錄說這是祝生男之歌。這便是風俗的表現了。

（四）民情的　如越謠歌云：

君乘車，我戴笠，他日相逢下車揖。君乘車，我騎馬，他日相逢爲君下。

這可見友道之厚，風俗之淳。又如炎徼紀聞載廣西人爲傜人謠云：

盎有一斗粟，慕沂藤峽水；囊有一陌錢，莫上府江船

藤峽府江皆傜人所居。這是說傜人之可畏。

三　關於地理的　如荆州記載宜州西陵峽中有黃牛山，江端紆迴，途經信宿，猶望見之。行者語曰：

朝發黃牛，暮發黃牛；三朝三暮，黃牛如故。

或說這是諺，或說這是謠；但此歌似抒征人之情，非只記載形勢，似以屬謠爲是。

四　關於風物的　如南越志佚文云：南土謂蠣爲蠔，甲爲牡蠣。合澗州牡蠣，土人重之，語曰：

得合澗一，雖不足豪，亦可以高。

豪蠔諧聲，此另是一格。又如拾遺記說用胡中指星麥釀酒，醇美，久含令人齒動。若大醉，不可叫笑搖蕩，令人肝脹消爛，俗人謂爲消腸酒。閭里歌曰：

寧得醇酒消腸，不與日月齊光。

五　關於傳說的　如白醉瑣言，載江西龍虎山頭向上，眞人子孫相繼膺封。贛州張氏山頭向下，世出一人與冥道相通，每歲爲陰府行疫於四方。有謠云：

金鵝頭向天，代代出神仙；金鵝頭向水，代代出神鬼。

又如酉陽雜俎記妬婦津說有婦人渡此津者，皆壞衣枉粧，然後敢濟；不爾，風波暴發。醜婦雖妝飾而渡，其神亦不妬也。婦人渡河無風浪者，以爲己醜，不致水神怒，醜婦諱之，無不皆自毀形容以塞嗤笑也。故齊人語曰：

欲求好婦，立在津口；婦立水傍，好醜自彰。

六　嘲謔的　如嘲殘疾的有舞十般癩語，見西湖志餘，是宋時歌，只存其一云：

一般癩來一般癩，渾身爛了肚皮在，也不礙。

又如委巷叢談引杭諺嘲塾師云：

『都都平丈我』，學生滿堂坐。『郁郁乎文哉』，學生都不來。

這是說塾師先誤讀，學生不知，後經人指出，學生乃都散去。

七　訣術的　如帝城景物略云：幼兒見新月，曰月芽兒，即拜篤篤祝，乃歌曰：

日日月，拜三拜，休教兒生疥！

又如同書載九歲時不雨，家貼龍王神馬於門。磁瓶插柳枝，樹門之旁。小兒塑泥龍，張紙旗，擊鼓金，焚香各龍王廟，群歌曰：

青龍頭，白龍尾，小兒求雨天歡喜。麥子麥子焦黃，起動起動龍王。大下小下，初一下到十八。摩訶薩！

又如新唐書載京師里閭詛云：

若違教，值『三豹』。

書中說王旭、李嵩、李全交之御史皆嚴酷，京師號『三豹』，里閭至相詛（另一書載此歌，作呪）云云。這與小說中常用的詛詞『若有虛假，雷殛火焚』，用處相同。

八　遊戲歌　如第二章所舉『狸狸斑斑』一首是也。此歌無意義，只是趁韻而成。

【海外的中國民歌】英國 Charles G. Leloud 著有 Pidgin English Sing-Song 一書，收錄海外的中國民歌二十二章。用的是一種特別的語言，用字與文法兩方面，都是華洋合璧。這便是國內所謂『洋涇濱話』，早一些的名字，似乎還有所謂『紅毛鬼話』。前者是上海的名字，後者是南洋的名字。這種話裏英語的分子最多，但因發音困難，都已變了樣子。洋涇濱話中只有英語，紅毛鬼話中卻還夾著法語、葡萄牙語、印度語、馬來語。又前者中的中國字是上海話，後者中卻是廣東話。這種話雖起於上海及南洋，但漸漸通行各口岸。工商人等出國謀生者，又將它帶至歐美各處。通行範圍既廣，便有用這種話作的歌和故事等，本書所錄，正是此等。據本書導言中說，作歌人英文程度也頗有高下之別。書中有英美兩種版。美國版印於一八七六，可知這些歌至少已是半世紀前的東西了。現在國人能說正確的外國語者日多，這種東西大約已漸歸淘汰了吧（參看劉復先生海外的中國民歌一文）。

二十二章中以敍事歌爲多，這與中國國內民歌的情形不同，想係受外國歌謠影響。所敍或出於歷史，如孔子和老子，或出於傳說，如韃靼公主歌（此歌與烏孫公主悲秋歌有關）；或紀近世之新聞，如Wang-ti The Ballad of Wing-King-Wo，或記中外人之小交涉，如Margloe Slang-Whang，或爲寓言，如鼠，或爲生活歌，如賣玩物的人的歌，或爲兒歌，大抵取材中國的多，無純粹詠外國事者。所詠多與這種話的人身分相稱，也有不相稱的，但亦必係常爲他們所樂道的高級社會中人物。至如孔子與老子一章，中述較高的哲理，疑非那班人所能領會，或係於中文較有根底者所爲。未必流行甚廣也。又各歌後附教訓之謠，如伊索寓言而較長，當係受伊索寓言等影響。慈錄劉復先生所譯五歌之二以示例：

小小子兒

小小子兒，
坐屋角，
吃年糕。
吃出乾葡萄，
『好呀！我這小子多麼好！』

（附原文）

Little Jack Horner

Little Jack Horner
Makee sit inside corner,
Chow-chow he climas pie;
He put inside t'un
Hob catchee one plum,
"Hai yah! What one good ohilo my!"

老鼠

有一隻老鼠，硬要拉出一只釘來。他來說，『我看見了怎個大尾兒！』『可是我現在拉出來了，這東西沒有用，不好，只是塊舊鐵，不是好吃的東西。』要是人丟了功夫做麻煩的笨事，那猶如是你把你——呸——那竟是老鼠拉釘呵！

以上都說的是古歌謠，可算是歌謠的歷史。至於近世歌謠，即當世流行的歌謠，就已收集的而論，(其中有一部分是從書上鈔下，非從口頭鈔下，這一部分也當以古歌謠論。不過這種分別，全爲容易辨明，所謂古歌謠，有些也與當世流行者差不多。這層我們是應當知道的。）可分爲普通話、吳語、粵語三系，其內容及結構，均於下兩章中論及，茲不贅。這中間有些敘事的唱本，如孟姜女、祝英台等，很可注意，因爲她們的故事是流行極廣的大故事。

四、歌謠的分類

【分類的標準】歌謠可用種種標準分類，茲列舉如次：

一　音樂　歌謠本以聲爲主，曲調自然是最重要的，所以列爲第一。古來徒歌、樂歌之別，近世小曲，自來腔之別，均以音樂爲衡。詩三百篇和樂府詩集也都以音樂分類。現在的小曲裏也有不少的曲調如滿江紅、銀紐絲、梳妝台、愣愣調、泗州調、孟姜女、十盃酒等，可惜還沒有多少人搜集這種材料確切的分類，一時怕還談不到。

二　實質　這種分類法，下文將專論之。

三　形式　如四季相思、五更調、十二月、十杯酒、二十四枝花、百花名等；或『數字』『對字』『對句』『接字』『對山歌』『寶塔歌』等。

四　風格　第一章裏曾引沈兼士先生『自然民謠』與『假作民謠』之說。他說這兩者的命意屬辭及調子，都不相同；又說後者沒有前者『那們單純直樸』。他的主要的標準似乎是風格；風格原可以概括命意屬辭的。這種分法的結果，與小曲和自來腔的分法一樣，只是從另一面看罷了。

五　作法　如吳康先生詩經學大綱（國立廣東大學文科學院季刊）分詩經爲四類：

（一）記敍類　如七月、東山、大明、緜、崧高、蒸民等是也。
（二）抒情類　如關雎、桃夭、柏舟、谷風、野有蔓草、溱洧、蒹葭、小弁等是也。
（三）狀物類　如君子偕老、碩人、小戎等是也。
（四）議論類　如相鼠、節南山、正月、十月之交、文王、板、蕩、抑等是也。
又如簡兮、良耜等篇（此類詩篇至衆，今不一一具舉），語無專主，弗能厠爲何類，
在讀者審之而已矣。

吳先生說這是就詩義分的，我看實是就作法分的。

六　母題　研究歌謠，有一個很有趣的法子，就是『比較的研究法。』有許多歌謠是大同小異的，大同的地方是他們的本旨，在文學的術語上叫做『母題（motif）』。小異的地方是隨時隨地添上的枝葉細節。（胡適文存二集卷四，三〇九頁）母題也可爲分類的一種標準，如看見她、孟姜女、月光光等；但是現在材料太少，這種標準還不能大規模地運用。

七　語言　如近世歌謠可分爲普通話、吳語、粵語三系。

八　韻脚　歌謠多有韻，但也有無韻的。古謠諺凡例說謠諺『間有無韻者，大都因所引未全。』可是也未必盡然。如吳歌中的一家人家（數字）、碰碰門（對句），倷姓啥（對字），頭頭利市（接字）等，便都是全部或大部無韻的。茲舉一家人家一首：

一家人家：兩個人；三板橋；四峙牌樓；五斤鬅頭，陸家裏來子七個客人；喊子

八個戲子，點子九蓮燈，做子十齣戲。（甲集二一四頁）

這是通首無韻的。原來歌謠分爲樂歌、徒歌，徒歌裏又有歌、誦之別，誦與歌稍異，沒有韻也無妨。上舉各例，都是只能誦的歌謠。照以上所說，歌謠固可分有韻、無韻二類，但無韻的究竟甚少。

九　歌者　古謠諺凡例所謂『以人爲標題者』，便是此種；如『軍中謠』『諸軍謠』『民謠』『百姓謠』『童謠』『兒謠』『女謠』『小兒謠』『嬰兒謠』等。吳歌甲集裏所收歌謠，大別爲兒歌、民歌二類。民歌中又分五類，如下：

㈠鄉村婦女的歌——這是以她們的中心思想（愛情）發揮而成的歌；因爲她們沒有受過禮教的薰陶，所以敢做赤裸裸的敍述。

㈡閨閣婦女的歌——這類歌的結構比別類都茂密，說的人情世故也都刻畫入細。在形式方面，固然獨創的也很多，但給識字的婦女做了，便接近到詩及彈詞上面去。在意義方面，說私情的不及說功名的多，大都希望夫婿以科第得官；或者說自己竭力整頓家事，求得丈夫面上的威光。這種情境，絕不是鄉村婦女所想得到的。

㈢男子（農、工、流氓）的歌——它們或有豪邁的氣概，或有滑稽的情興。（農工流氓以外的男子是沒有歌的，程度高的就做詩，低的就唱戲了。）

㈣雜歌——如對於宇宙和人生求解答的對山歌，如佛婆們的勸善歌等。（七頁）

兒歌、民歌的二分法，甚爲有用，本章也將採用。

十　地域　古謠諺凡例所謂『以地爲標題者』，便是此種。如『長安謠』『京師謠』『王府中謠』『鄴郡謠』『三郡謠』『天下謠』等。近世曲調，常以地域標題，如『泗州調』『揚州小調』之類;文『粵謳』也當屬此。歌謠集亦多以地域名，如北京歌謠、吳歌甲集、粵東之風、臺灣情歌集等。

十一　時代　古謠諺凡例裏所謂『以時爲標題者』，便是此種。如『堯時謠』『周時謠』『秦時謠』『漢時謠』等。又如『古代歌謠』與『近代歌謠』之分，也屬此種（見傅振倫先生歌謠分類問題的我見、歌謠週刊八四號）。將來材料若夠，還可以按照歷史或朝代分類。

十二　職業　如山歌、秧歌、樵歌、漁歌、船歌、牧歌、農歌、採茶歌等;或夯歌、廠歌、舂歌、成相歌等。前者多爲情歌，後者則是本地風光（見傅振倫先生文）。

十三　民族　如傜歌、㑩歌、僮歌、客家歌謠、疍家歌謠、倮倮歌謠等。

十四　人數　如獨歌與和歌。

十五　效用　如廉泉先生國粹教科書詩經讀本卷上，依據孔子的話，以『可興』『可觀』『可羣』『可怨』四類爲目;雖不是將詩三百篇整個地分類，但不失爲一種分類法。這是以對於讀者的影響爲主的，所以我說是『效用』。

應用以上十五種分類標準，我們可以研究歌謠的各方面。就中前八項都是關於歌謠本

身的，後六項是關於它們的背景的；末一項則是獨立的。五、六、十四，三項用處甚少；末一項則不易確定，所謂聊備一格而已。最有用的實在是一、二、三及九項裏的民歌兒歌二分法。本章擬即以這種二分法爲經，實質爲緯，來討論歌謠的分類。至於一、三兩項，當別立專章研究。現在想先介紹中外幾種實質分類法。

【Kidson 的民歌分類法】

一　**敍事歌**　『最早的敍事歌是最古的民歌的遺形。』

二　**情歌、神秘歌**　『一切抒情詩裏，愛情佔第一位，民歌裏自然不會是例外。』『民間的歌者歡喜有神秘力的東西。』像不安的墳墓（The Unquiet Grave）便是這一種：

今天起了風，又有幾點的小雨；我只有過一個眞愛，伊已經睡在冰冷的墳裏了。

我將同世上的少年人一般，去爲我的眞愛盡我的心；我將在伊墳上坐了哀悼，過十二個月零一日。

十二個月另一日已經過了，死人開口說道：『誰坐在我的墳上哭泣，不給我安睡呢？』

『這是我坐在你的墳上，不給你安睡；因爲我願一接你土冷的嘴唇，這是我的唯一的願心。』

『你願一接我土冷的嘴脣；但是我的呼吸有土氣息；倘若你一接我土冷的嘴脣，你的命便不久長。在那邊綠的園裏，我們先前散步的地方，見過的最美的花，已經乾枯了膹了枝條了。枝條也乾枯了，我們的心也一樣的衰萎了；你且聊自消遣，等到神來叫你去罷。』（新青年八卷三號）

這是鬼歌。

三　牧歌　『它的主要的題目是鄉村生活的快樂。』如剪羊毛歌、收穫歌等。其中有少數是對唱的。

四　飲酒歌、滑稽歌。

五　翦徑賊歌、小偷兒歌　『這些是他們入獄後，作以勸世的』，有些是職業的製歌人做出來的。

六　軍士歌　逃軍歌也包括在內。

七　海上歌　如綠洲捕鯨謠。

八　強募海軍歌　『這些歌比前幾種都富於戲劇性些。』強募海軍是十八世紀的事。當時人民一夕數驚，留下極深的印象。所以有這種歌流傳至今。歌中往往敍『女子上船找

她的眞心的愛人，用「金子」將他贖回。』

九　獵歌、運動歌。

十　勞動歌　因各種工作而異，或以整齊工作，或以減輕勞苦：如船歌、水手歌等。

十一　流傳的頌歌　有宗教頌歌、節日頌歌兩種。

十二　兒童遊戲歌　『最簡單、最特別，容易記憶，歷代相沿，傳訛最少。』『這些公認爲極古的歌。』『有人說在裏面可以看出異教的婚喪祭禮。』（英國民歌論五三～七八頁）

【Witham 的敍事歌分類法】她依據 Francis James Child 的英吉利蘇格蘭敍事歌(English and Scottish Popular Ballads)，分敍事歌爲十類：

一　謎語

二　家庭悲劇歌　英吉利蘇格蘭敍事歌中此種最多。所敍有被刧的新娘、私奔、逐夫、棄婦、爭吵的弟兄、陰謀的母親、暴虐的繼母、妒嫉的婆婆、不義的僕人等。

三　挽歌　一種是生者哀悼死者的，一種是死者與生者作別的。

四　迷信歌　所敍是超自然的世界：如仙情人、魔術的變形、死人的回來等。

五　神聖傳說歌　敍耶穌的事。此種不多。

六　傳奇歌　這是歌工們所作。

七　滑稽歌　頗少。

八　新聞歌　即事成歌屬。此種也不多。

九　紀年歌　這是邊地(Border)的叙事歌，頌揚英吉利蘇格蘭間的邊地裏的侵略與戰爭。這些歌是較重要的。

十　綠林歌　所敍是俠盜，Robin Hood 最著。

Witham 說以上各類是依著論理的次序排列的，年代的先後，也可約略依此次序定之。(英吉利蘇格蘭敍事歌選粹的引論)。

【民歌的其他分類法】還有人是主張這樣分的，在民歌這個總名之下，可以約略分作這幾大類：

一　情歌

二　生活歌　包括各種職業勞動的歌，以及描寫社會家庭生活者，如童養媳及姑婦的歌皆是。

三　滑稽歌　嘲弄諷刺及『沒有意思』的歌皆屬之，唯後者殊不多，大抵可以歸到兒歌裏去。

四　敍事歌　即韻文的故事，孔雀東南飛及木蘭行是最好的例，但現在通行的似不多見。又有一種『即事的民歌』，敍述當代的事情，如北地通行的『不剃辮子沒法混，剃了辮子怕張順』便是。中國史書上所載有應驗的『童謠』，有一部分是這些歌謠，其大多數原是

普通的兒歌，經古人附會作熒惑的神示罷了。

五 儀式歌 如結婚的撒帳歌等，行禁厭時的祝語亦屬之。占候歌訣也應該附在這裏。諺語是理知的產物，本與主情的歌謠殊異，但因也用歌謠的形式，又與儀式占候歌有連帶的關係，所以附在末尾，古代的詩的哲學書都歸在詩裏，這正是相同的例子。

六 兒歌 兒歌的性質與普通的民歌頗有不同，所以別立一類。也有本是大人的歌而兒童學唱者，雖然依照通行的範圍可以當作兒歌，但嚴格的說來應歸入民歌部門才對。歐洲編兒歌集的人普通分作母戲母歌與兒戲兒歌兩部，以母親或兒童自己主動爲斷，其次序先兒童本身，次及其關係者與熟習的事物，次及其他各事物。現在只就歌的性質上分作兩項：

（一）事物歌

（二）遊戲歌

事物歌包含一切抒情敍事的歌，謎語其實是一種詠物詩，所以也收在裏邊。唱歌而伴以動作者則爲遊戲歌，實即敍事的扮演，可以說是原始的戲曲——據現代民俗學的考據，這些遊戲的確起源於先民的儀式。遊戲時選定擔任苦役的人，常用一種完全沒有意思的歌詞，這便稱作抉擇歌（Counting-Out Song），也屬遊戲歌項下。還有一種只用作歌唱，雖亦沒有意思而各句尚相連貫者，那是趁韻的滑稽歌，當屬於第一項了。（見歌謠週刊中的歌謠

一文)

顧頡剛先生兒歌民歌二分法，我想是根據這裏的第六項的。

【兒歌與民歌】本章採用兒歌民歌二分法爲經，實質的分類爲緯。民歌本只一義，今與兒歌對言，則與『成人的歌』相當，較原義狹得多（見鍾敬文先生孩子們的歌聲序）。至於兒歌，如前所說歐洲兒歌集通例，可分爲母歌、兒歌兩部；單言兒歌兼包兩種，與母歌對舉，則爲兒童自作自唱之歌（亦見鍾序）。一廣一狹，正與民歌同。若將本是大人的歌而兒童學唱者，依照通行的範圍，也當作兒歌，則兒歌的範圍更廣了。嚴格論之，這種是應歸入民歌部門的。若像前說在滑稽歌項下『沒有意思』的歌殊不多，大抵可以歸到兒歌裏去。那麼，兒歌民歌的範圍，有時是要相混的。所以這種二分法雖然有用，但要謹慎分折，才能周妥；不過有時雖謹愼分析，怕也未必能全然精確，那是只好做到那裏是那裏了。

【兒歌】兒歌之研究（歌謠三三、三四號轉錄）中說兒歌是『兒童歌謳之詞，古言童謠。』但自來書史紀錄童謠者，多信望文生義的熒惑說，列之於五行妖異之中。故所錄幾全爲占驗的及政治的童謠；童謠的範圍於是漸漸縮減，而與妖祥觀念，相聯不解。這個錯誤應該改正；我們須知占驗的及政治的童謠，只是童謠的一部分，而不是它的全部。

又說：『兒童學語，先音節而後詞意，此兒歌之所由發生。……西國學者搜集研究，排比成書，順兒童自然發達之序，依次而進，大要分爲前後兩級：

一　母歌　兒未能言，母與兒戲，歌以侑之。其最初者即爲：

（一）撫兒使睡之歌　以嘽緩之音，作爲歌詞，反復重言，聞者身體舒解，自然入睡。如北京之撫兒歌：

我兒子睡覺了，我花兒睏覺了，我花兒把卜了。我花兒是個乖兒子，我花兒是個哄人精。

（二）弄兒之歌　先就兒童本身，指點爲歌，漸及於身外之物。北京有十指、五官及足五趾之歌（見美國何德蘭編譯孺子歌圖），越中持兒手，以食指相點，歌曰：

鬥鬥蟲，蟲蟲飛，飛到何里去？飛到高山吃白米，吱吱哉！

又如點點窩螺、車水咿啞、叉叉叉到外婆家、打蕎麥，亦是。

叉叉叉，叉到外婆家。外婆留吃茶。妗姆懶燒茶，茶鍾茶匙別人家。水水水，水缸底裏結蓮花（越諺）。

（三）體物之歌　率就天然物象，即興賦情，如越之鳩鳴燕語、知了喈喈叫、火螢蟲夜紅。杭州亦有之，又云：

火焰蟲，的的飛；飛上來，飛下去。

或云『螢火螢火，你來照我』，甚有詩趣。北京歌有喜兒喜兒買豆腐、耗子上燈台。北齊書引童謠羊羊吃野草，隋書之可憐青雀子，又狐截尾，新唐書之燕燕飛上天，皆其選也。復

次爲：

（四）人事之歌　原本世情而特多詭譎之趣。此類雖初爲母歌，及兒童能言，漸亦歌之，則流爲兒戲之歌。如越人之喜子窠、月亮彎彎、山裏果子聯聯串，是也。

月亮彎彎，囡來望娘，娘話心肝肉居來哉，爹話一盆花居來哉，娘娘話穿針個肉居來哉，爺爺話拷背個肉居來哉。唔嬤見我歸，撿起羅裙揩眼淚；爹爹見我歸，拔起竹竿趕市去；娘娘見我歸，舵得拐枝後園趕雄鷄；爺爺見我歸，挑開船蓬外孫抱弗及；嫂嫂見我歸，鑠籠鑠籠鑠弗及，哥哥見我歸，關得書房假讀書。

二　兒戲

兒歌自戲自歌之詞，然兒童聞母歌而識之，則亦自歌之。大較可分爲三：

（一）遊戲　兒童遊戲，有歌以先之或和之者，與前弄兒之歌相似，但一爲能動，一爲所動爲差耳。北齊書，『童戲者好以兩手持繩拂地，而卻上跳，且唱曰高末，』即近世之跳繩。又舊唐書『元和小兒謠云，打麥打麥三三三，乃轉身曰，舞了也。』明詩綜，『正統中京師羣兒連臂呼於塗曰，正月裏狼來咬豬未。一兒應曰，未也。循是至八月，則應曰來矣，皆散走。』皆古歌之僅存者。今北方猶有『拉大鋸』『翻餅烙餅』『碾磨』『糊狗肉』『點牛眼』『敦老米』等戲，皆有歌佐之。越中雖有相當遊戲，但失其詞，故易散失，且令戲者少有興會矣。其鐵脚斑斑一歌，已見前章。看了那首歌的轉變，就知兒童在重音節，多隨韻接合，義不相貫，如一顆星，及天裏一顆星樹裏一隻鷹、夾雨夾雪凍殺老鼈等，皆然。

兒童聞之，但就一二名物，涉想成趣，自感愉悅，不求會通。童謠難解，多以此故。唯本於古代禮俗，流傳及今者，則可以民俗學疏理，得其本意耳。

（二）謎語　古所謂『隱』，斷竹續竹之謠，殆爲最古。今之蠻荒民族猶多好之，即在歐亞列國，鄉民婦孺，亦尙有謎語流傳，其內容彷彿相似。菲律賓土人鈞鉤謎曰，『懸死肉，求生肉，』與『斷竹續竹，飛土逐肉』之隱彈丸，同一思路。又犬謎曰，『坐時身高立時低，』乃與紹興之謎同也。越中謎語之佳，如：

一園竹，細簇簇；開白花，結連肉。（稻）

天裏一隻箬；箬裏一隻蟹。（蜘蛛）

日裏忙忙碌碌；夜裏茅草蓋屋。（眼）

皆體物入微，情思奇巧。幼兒知識初啓，索隱推尋，足以開發其心思，且所述皆習見事物，象形疏狀，深切著明，在幼稚時代，不啻一部天物志疏，言其效益，殆可比於近世所提倡之自然研究歟。

（三）敍事歌　有根於歷史者，如上言史傳所載之童謠，多屬於此。其初由世人造作，寄其諷喩，而小兒歌之，及時代變易，則亦或存或亡，淘汰之餘，乃永流傳，如越謠之『低叭低叭，新人留帶，』范嘯風以爲係宋末元初之謠，即其一例。但亦當分別言之。凡占驗之歌，不可盡信。如『千里草，何靑靑』之歌董卓，『小兒天上口』之歌吳元濟，顯然造作，

本非童謠。又如『燕燕尾涎涎，』本爲童謠，而後人傳會其事，皆篝火狐鳴之故智，不能據爲正解。故敍事童歌者，事後詠歎之詞，與讖緯別也。

次有傳說之歌，以神話世說爲本，特中國素少神話，則此類自鮮。越中嘐嘐嘐歌，其本事出於螺女傳說。

又次爲人事之歌，其數最多。舉凡人世情事，大抵具有，特化爲單純，故於童心不相背戾。如婚姻之事，在兒童歌謠遊戲中，數見不鮮，而詞致樸直，妙在自然。如北京謠云：

> 簷蝙蝠，穿花鞋；你是奶奶我是爺。

英國歌云：

> 白者百合紅薔薇，我爲王時汝爲妃。迷迭碧華芸草綠，汝念我時我念若。

皆其佳者。若淫詞佚意，乃爲下里歌謳，非童謠本色。蓋童謠之中，雖間有俚詞，而絕無蕩思也。（以上節錄兒歌之研究）

褚東郊先生中國兒歌的研究（中國文學研究）的分類如下：

一　催眠止哭的　二三歲小兒，所唱的大都是從他們母親口裏學來的催眠止哭之歌。如浙江杭縣的：

> 又會哭，又會笑，三隻黃狗來擡轎。一擡擡到城隍廟，城隍菩薩看見哈哈笑。

又中國家庭習慣，對於小兒，往往用食物以誘止其啼哭，因而兒歌裏面也常有這種歌

詞。這雖是一種口惠而實不至的辦法，但是在富於想像力的小兒聽了，已經覺得津津有味。如黑龍江的小孩小孩你別哭歌，便是這個用意。

小孩小孩你別哭，過了臘八就殺豬。小孩小孩你別饞，過了臘八就是年。

二　遊戲應用的　兒童天性活潑，喜歡遊戲。所以兒歌中關於遊戲時應用的歌詞很多。有唱這種歌的兒童，年齡比較大一點，歌裏面所含的意義，也比催眠止哭的要較深一點。有一人遊戲時應用的，有二人遊戲時應用的，也有三人以上遊戲時應用的。如安徽合肥地方的小兒，常取柔輭而且微細的鷄毛，用口吹之，使鷄毛上升，迴旋空際，口中唱道：

雞毛雞毛上天去，你給老爺搬磚去。搬來金磚蓋金殿，坐個天子萬萬年。

這是一人遊戲應用的兒歌。又如安徽績溪地方的小兒，常以兩人爲一組，將手交叉握住，互相推來推去，作推磨的樣子。他們一壁推，一壁口裏唱道：

推車哥，磨車郎，打發哥哥進學堂。哥哥不曾念了三年書，一考考著秀才郎。前拜爹，後拜娘，一拜拜進老婆房。老婆不歡喜，一睏睏到牀壁裏。

這是二人遊戲應用的，又如雲南昆明地方的兒童，常聚集十多個同伴，分爲甲乙兩隊，甲隊兒童兩手高舉，作城門狀，乙隊兒童魚貫而前，與甲隊互相問答而唱道：

『城門城門有多高？』『八十二丈高。』『三千馬兵可過得去？』『有錢只管過，無錢耍大刀。』『什麼刀？』『春秋刀。』『什麼春？』『草兒春。』『什麼草？』『鐵

線草。』『什麼鐵？』『鍋鐵。』『什麼鍋？』『尺八鍋。』『什麼尺？』『官定尺。』『什麼官？』『啄木官。』『什麼啄？』『雞屎兩大撮。』『什麼雞？』『紅冠大眼雞。』『什麼紅？』『山紅。』『什麼山？』『泰華山。』『什麼泰？』『波羅泰。』『什麼波。』『池飯波。』『什麼池？』『北門望著蓮花池。』『什麼連？』『衣裳褲子一把連。』

問答既畢，兩隊兒童即合唱道：

打鼓打鼓進城門。

於是乙隊兒童便從甲隊兒童的手下鑽過去，這便是三人以上遊戲時應用的。這種且演且歌的兒歌，也可以說是戲劇的起源。

三　練習發音　兒童初學語的時候，發音往往不能正確，非多加練習不可。練習的方法，最好是將聲音相類似的事物，聚在一處，使之時加辨別。但是這種辦法，很容易流於枯燥無味，不能得兒童的歡迎，惟有兒歌裏有許多很美妙的歌詞，不僅對於練習發音，非常注意；並且富有文學意味，迎合兒童心理，實在是兒童文學裏不可多得的一種好材料。這類兒歌又叫做『急口令』或『繞口令』，在中國兒歌中很多。如浙江杭縣的：

駝子挑了一擔螺螄，鬍子騎了一匹騾子，駝子的螺螄撞啦鬍子的騾子，鬍子的騾子踏啦駝子的螺螄，駝子要鬍子賠駝子的螺螄，鬍子又要駝子賠鬍子的騾子。

全歌不過六十三字，而聲音相類似的『駝子』『螺螄』『鬍子』『騾子』四個名詞，竟互用至二十次之多。並且假設一樁故事，使文字不至於獃笨，全歌的趣味更加濃厚。和這首歌堪相伯仲的，尙有江蘇六合縣流行的六合縣歌：

六合縣有個六十六歲的陸老頭，蓋了六十六間樓，買了六十六簍油，堆在六十六間樓，栽了六十六株垂楊柳，養了六十六頭牛，扣在六十六株垂揚柳。遇了一陣狂風起，吹倒了六十六間樓，翻了六十六簍油，斷了六十六株垂楊柳，打死了六十六頭牛，急煞六合縣的六十六歲的陸老頭。

四　知識的

㈠　數的觀念　兒童的記憶，由聽覺來的比由視覺來的強，所以有許多兒歌，便利用這一點，將兒童應具的知識灌輸給他們。例如一至十的十個數目的名稱和順序，在成人看來並不覺得困難，但在兒童初學的時候，卻不是一件容易的事。前引一家人家，可以爲例。

㈡　色彩的觀念　兒童對於色彩的興趣很強，有許多兒歌便利用這一點，將紅、黃、藍、白等字，用文藝的手段嵌在歌詞裏。如廣東的：

芽菜煮蝦公。芽菜白，蝦公紅，紅白相間在盌中；還有幾條韮菜綠蔥蔥。

㈢　草木鳥獸之名　自然界中的草木鳥獸，是兒童日常耳目所接觸的東西。因之有

許多兒歌是將草木鳥獸之名聯綴成的。這種聯綴而成的歌詞，論理是很容易失掉文藝的風趣，成為記帳式的文字，但是事實上卻竟大出我們的意外，不僅思想新奇，並且句調流利。這種藝術手段眞令人佩服。如江蘇的：

一個大嫂上正東，挻著一園青菜成了精。青頭蘿蔔坐寶殿，紅頭蘿蔔掌正宮。河南反了白蓮藕，一封戰表進京城。豆芽菜跪倒奏一本，胡蘿蔔掛印去出征。白菜打著黃羅傘，芥菜前部作先行；小葱使的銀戰桿，韭菜使的兩刄鋒；牛腿瓠子掌大礮，青豆角子掌火繩。只聽得，古碌碌，三聲大礮響隆隆，打得茄子滿身青，打得黃瓜一包刺，打得扁豆扯成篷，打得豆腐尿黃尿，涼粉嚇得戰兢兢。藕王一見心害怕，一頭鑽進稀泥坑。

和這首歌的命意相同的兒歌很多，如河北的隔河看見牡丹花兒開歌，也是很好的一個例：

隔河看見牡丹花兒開，恨不能連枝帶葉折將來。水仙花的姐，丁香花的郎，芍藥牡丹進繡房，槐花枕頭蘭菊被，臘梅花的被子鬧洋洋。清早起來賽芙蓉，梳上頭油桂花香，玉珍簪子秋海棠，身穿石榴紅大襖，雞冠裙子掃地長，紅緞小鞋扁豆花兒樣，春布裏腳牡丹花兒長。

這兩首歌是將草木之名聯綴而成。此外又有將鳥獸之名聯綴而成的，如廣東梅縣的：

白飯子，白珍珠，打扮小郎去讀書。正月去，二月歸，開擔籮篙等嫂歸。歸來花

缸磨點水，鵝開水，鴨洗菜，雞公礱穀狗踏碓，狐狸燒火貓炒菜，猴哥偷食煠巴載。

(四)(略)

(五)含教訓意義的　這種大概是從諺語發展的。如湖北的：

慢慢耐，慢慢耐久也成功。那有一鍬掘成井？那有一筆畫成龍？

這首歌含有作事需具堅忍不拔的教訓。又如四川的：

星宿子，密又稀，莫笑窮人穿破衣。十個指頭有長短，山林樹木有高低。蘇家嫂，朱家妻，愛富嫌貧後悔遲。

這首歌含有反對愛富嫌貧的意義。和這首歌的意義相反的歌也很多，有一首清明湯糰歌，是浙江杭縣地方流行的，可以做一個例：

清明湯糰綠汪汪，蘇秦看見淚汪汪，有朝一日高官做，買些吃吃買些藏。

兒童幼時的見聞，影響於將來成人後的行爲很大。兒歌爲兒童日常所耳聞口習，其關係之重要，自不待言，所以一社會中流行的兒歌，富於冒險性質的，其國民亦多冒險精神；偏於利樂主義的，國民亦多利己思想。中國含有教訓意義的兒歌，其教訓究竟趨向於何方面，作者雖沒有仔細統計過，但是大概看起來，恐怕是缺乏冒險精神吧。

(六)滑稽的　滑稽意義的兒歌也很多，如湖北的倒唱歌歌，內容非常詼諧：

倒唱歌，順唱歌。河裏石頭滾上坡。先養我，後生哥，爹討媽，我打鑼。家公抓週我捧盒。我走舅爺門前過，舅爺在搖我家婆。

江蘇有一首反唱歌歌，和這首歌的意義大約相同：

反唱歌，倒起頭。我家園裡菜吃牛。蘆花公雞咬毛狗。姐在房中頭梳手。老鼠刁著狸貓走。李家廚子殺螃蟹，鮮血淹死王三姐。

滑稽過分，很容易流於輕薄，往往嘲笑他人以爲樂事。兒歌中這種不道德的歌詞也很多。兒童們以其歌詞俏皮可喜，都樂以互相傳授，爲父母者，亦以遊戲之辭，無傷大雅，不加禁止。如南京嘲笑鬍鬍的歌，便是這個例：

鬍鬍姐，鬍鬍郎；鬍鬍公婆來拜見，鬍鬍嫂嫂攙進房。拜堂不用點蠟燭；一堂鬍鬍放毫光。

這類的歌各地都有，今略舉幾首，以見一斑。如湖北嘲笑矮子的矮子矮歌：

矮子矮，摸螃蟹。螃蟹上了坡，矮子還在河裏摸。螃蟹上了岸，矮子還在河裏站。

又如浙江杭縣嘲笑娘舅的娘舅娘舅歌：

娘舅娘舅，朝朝空手。喝酒像漏斗，吃飯像餓狗。吃得不夠，還要向我姆媽借當頭。

（七）其他　（以上大部分係褚先生原文。）

何德蘭孺子歌圖序裏說，他所搜集的中國兒歌中，有許多事情是與英美的相通的；他舉出的是以下九種題材：一、昆蟲；二、動物；三、鳥；四、人；五、兒童；六、食物；七、身體各部；八、動作，如拍、擰、呵癢等；九、職業、買賣、事務。——這個雖不完全，也可作一種分類論。

【遊戲歌與謎語】弄兒之歌及遊戲歌，又可分為多種。茲據孺子歌圖及鍾敬文先生兒童遊戲的歌謠（民間文藝叢話）述其概略

一　面戲歌　孺子歌圖載北京歌云：

排門兒。見人兒。聞味兒。聽聲兒。食飯兒。下扒壳兒。胳肢胳兒。

何德蘭在中國兒童（The Chinese Boy and Girl）裏說父母或乳母唱此歌時，先以手點兒前額，次眼、鼻、耳、口頰；至末二語，則呵兒之頸云。（二十八頁）

二　手戲歌　前舉蟲蟲飛，茲再舉北京一歌：

大拇哥。二拇弟。鐘鼓樓。護國寺。小妞妞，愛聽戲。

何德蘭說父母等唱此歌時，執兒手指，依次數之。又如：

一抓金兒。二抓銀兒。三不笑，是好人兒。

是呵癢的歌，也當屬此。

三　足戲歌　孺子歌圖足五趾歌云：

這個小牛兒吃草。這個小牛兒吃料。這個小牛兒喝水兒。這個小牛兒打滾兒。這個小牛兒竟臥著，我們打他。

鍾先生舉黃樸所錄的漢陽的一首云：

點點腳，鞋不落。烏龍麥，種蕎麥，蕎麥開花一望白。金腳，銀腳，蓮蓬，骨頸。葱花，皮條。叫大哥，叫三哥，拿手來，砍小腳！

原注云：羣兒伸足列坐，其一人手持條，唱一句即點一腳，至砍小腳之句，則該腳即擬制的爲被砍，須屈著。如是反覆，至賸一足時，則主遊戲者以雙手掩斯兒之目，其他各兒自躲藏，同時主遊戲者唱躲緊躲一首。

四　動作歌

如北京歌謠云：

喊得喊。喀得喀。你追我，我追他。（孺子歌圖）

這是捉迷藏的歌。又鍾先生引高要的歌謠云：

戒蓮子，戒蓮蓬，戒開蓮子把何方？何方何便去，東方東便來；九月九，齊齊樹起菊花手，請個雷公來劈金斗！

輯者原注云：這首歌的戲法，比較是有次序和靈活些，今述其情況如次：比方有六七個孩子們，要做這個玩意時，則幾個孩兒，站在一列，一人發起拈手指，選定一個當指揮，一個當雷公，其餘四五個孩兒，齊齊整整，橫作一列。當指揮的站在隊後，當雷公的，站在

隊前。橫列的孩子們，都背著手、踏著足，一齊唱起歌來。唱到『戒開蓮子』句，當指揮的暗以紙球或別物，投諸橫列孩子們的手裏。因爲指揮在隊後，雷公在隊前，故雷公看不見指揮將物件放入誰人的手裏。及大家唱到『齊齊樹起菊花手』之時，一齊舉兩手立正（有時是一律舉起一手的，看先前如何訂定）。於唱『請個雷公來劈金斗』那一句，雷公近來審視，看察那一隻手上有指揮所給予的物品。審視妥當，一手捉去。如果是沒有錯，雷公的責任完了，被捉中的那一個就做了雷公，重複玩這個要意。如果指揮不耐煩，辭職，可以由衆再行推選。當雷公的，則不能辭職，要劈中物品，才可卸責。這首有喚起並整齊動作之用。

五　抉擇歌　見前。

六　仿效人事的遊戲的歌　鍾先生說：『兒童仿學人的遊戲，在中國比較普通的，如搖船、進城門等，類多附有歌詞。搖船的，如：

> 搖大船，擺渡過。大哥船上討新婦。討個新婦會打麵，打個麵來細絹細。下拉鍋裏團團轉；撈拉鍋裏荷花片；吃拉嘴裏香竄竄；撒拉坑裏烏深深。鄉下人弗曉得，撈起來；曬曬乾；拿轉去；騙騙小囝囝！』

輯者原注云：凡兒歌言搖船者，均係手接手推挽若搖船之狀時所唱。進城門的戲法，各地很不相同，但其所唱的歌謠，以乎多一種互相問答的形式。雲南昆明的一首，已見前。這

類兒歌大約最多。

這類兒歌，若不知其用法，往往會當作普通兒歌。現在的普通兒歌中，必有從前是遊戲歌，今天失去意義的。

謎語是『用韻語隱射事物，兒童以及鄉民多喜互猜，以角勝負』。但在古代原始社會裏，卻更有重大的意義。『謎語解答的能否，於個人有極大的關係，生命自由與幸福之存亡，往往因此而定。』『在有史前的社會裏，謎語大約是一種智力測量的標準，裁判人運命的指針。』（以上雜引歌謠一文）

歌謠中說，謎有三種：

一 **事物謎** 此類最多，物謎尤多。前已有此種例，茲另舉如下：

大官有嘴勿肯響。（茶壺）二官無嘴關關響。（鑼）三官有腳勿肯走。（桌）四官無腳到杭州（船）

又如：

叫糖吃勿得。（家堂）叫鑼敲物響。（飯籮）。叫米勿燒飯。（涑米）叫刀勿切菜。（剪刀）

事謎如：

水對竹家親，浮家做媒人；釘家轉了腳，害了吳家一家門。（釣魚）（嘉興俗讀『吳』

和『魚』同音）

二　字謎　如說文序所罵的『馬頭人爲長，人持十爲斗』，便是此種。又如北方流行的『亞』字謎云：

啞子沒有口，惡人沒有心，中有十字路，四面不能行。（歌謠九四號）

三　難問　鍾先生廣州謎語序稱爲『詰難體』。他說：這本來是山歌的一種，嚴格點說，也許應當把它歸入純歌謠範圍，但考其一問一答的情態，實是謎語的一種。我以爲要恰切點，可以把它稱爲『謎歌』。因爲它不但押韻，並且是具有韻律可唱的。這種謎歌，吾國東南各省如江蘇、廣東、雲南等，民間都很爲盛行。西北部各省，則似乎很少見到，我頗懷疑它與南部各種特殊民族的風俗有關。現拈出江蘇、雲南兩省所流行的二首作例：

一　啥人數得清天上星？啥人數得清鱖魚鱗？啥人數得清江裏浪？啥人數得清世上人？——唱。

太白金星數得清天上星。姜太公數得清鱖魚鱗。河白水三官數得長江裏浪，閻羅王數得清世上人。——答。

二　什麼團團團上天？什麼團團海中間？什麼團團街前賣？什麼團團姊面前？——唱。

月亮團團團上天。螺螄團團海中間。簸箕團團街上賣。粉盒團團姊面前。——答。

中國的謎語有與他國相同的，前已舉過。鍾先生又舉出廣州謎語第一首：

細時四隻腳，大來兩隻腳，老來三隻腳。（人）

說這『分明是把希臘古代傳說中司芬克斯攔路困難行人的謎改削成的』（見歌謠）。但這也是很難說；『此心同，此理同』的事情，究竟也能有的。

【民歌】茲以歌謠一文中的分類爲主。

一　情歌　亦名戀歌。農歌、山歌、秧歌、牧歌、船歌、漁歌、樵歌、採花歌等，凡和職業上無關係而只寫男女愛情者，也可歸入此類。如吳歌云：

結識私情東海東，路程遙遠信難通。剛要路通花要謝，路通花謝一場空！
結識私情恩對恩，做雙快鞋送郎君，薄薄哩個底來密密哩紮，情哥郎著子腳頭輕！
（甲集七三頁）

又如她的意中人女唱云：

嫁郎莫嫁讀書郎！暮暮朝朝歎冷牀。日夜相思郎唔轉；只見一堆穢衣裳。

男答云：

嫁郎愛嫁讀書郎！有理無理先生娘。有日丈夫高中轉，好好歪歪官人娘。（丘峻情歌唱答）

又如河南的思夫夢醒歌，用了許多的地名，是一首特殊的歌：

紗窗外，月正東，小奴房中冷清清；兩塊鐵馬丁當響，小奴房中點著燈。一更一點夢中情，我往河南找永成。虞城有魚虞城過，路打柘城問汝寧。好商城到商城，向項成；歸德府久幾不見面，陳州傷心到二更。二更哩，到永寧，雪揷牌坊到匽城；相爺府；東西行，東京城裏聽三更。三更哩，到茲州，俺家衛輝淚交流，鈞州許下四更頭。四更哩，到光山，西京路上共淅川，西裏有個娘娘廟，黃河兩沿缺載船。五更哩，明了天，河南八方找個徧，沒見丈夫什麼面。（歌謠十四）

又如江陰船歌云：

今朝天上滿天星，明朝落雨勿該應。我情哥出門分帶頂雨傘，一身細皮白肉也傷心。（歌謠二四）

二　生活歌

（一）家庭生活歌　這種歌大抵是詠婦女的，殆多爲婦女所自作。劉經菴先生有歌謠與婦女一書，專論此種。其範圍頗廣，茲舉其重要者論之。如婚姻、姑婦、姑嫂、妻妾、繼母、童養媳，都是常有的例子：吳歌太太長云：

『太太』長，『太太』短，『替呸篤小姐做媒人。』問『俚篤男家那光景？』『開爿糧食店，標標緻緻小官人；一筆寫算甚聰明。』八月廿四來送盤，十二月廿四來討小姐去。前頭一頂破涼繖，後頭兩盞破髭燈，抬到男家冷冰冰。一拜天；二拜

地；三拜家堂、和合神；四拜夫妻同到老。紅綠牽巾進房門，坐牀、撒帳、挑方巾。新娘娘偷眼看看新官人：新剃頭來黑沉沉，眉毛好像板刷能，髭鬚好像甘蔗能，頭頸裏生滿了栗子筋。細細能一打聽，就是隔壁打米師父無錫人。害得小姐一生一世弗稱心！（甲集六三頁）

這是婚姻的歌。武清姑婦的歌云：

小老鵠，尾巴長，娶了媳婦忘了娘。老娘要吃焦燒餅，靡有閒錢補笊籬；媳婦要吃大秋梨，明兒後兒去趕集。打了把，削了皮，梨核兒扔在竈火裏，『老娘看見了不的。』

北京姑嫂的歌云：

紅葫蘆軋腰兒，我是爺爺的愛嬌兒，我是哥哥的親妹子，我是嫂子的氣包兒。『爺爺，爺爺賠什麼？』『大箱子大櫃賠姑娘。』『奶奶，奶奶賠什麼？』『針線笸籮賠姑娘』。『嫂子，嫂子賠什麼？』『破罈子，爛罐子，打發那丫頭嫁漢子！』（歌謠八）

又妻妾的歌云：

南山頂上草一棵，爲人不說兩老婆：說的多了光打仗，打起仗來鬧呵呵。有心待把大的打，大的來的年數多；有心待把小的打，點胭脂搽粉兒來哄我。大的小的

一齊打，滿家孩子亂吵窠；大的小的都不打，街坊鄰居笑話我。（同上）

又繼母的歌云：

小白菜，地裏黃，三歲兩歲離了娘。好好跟著爹爹過，又怕爹爹娶後娘。娶了後娘三年整，養了個弟弟比我強：他吃飯，我泡湯，哭哭啼啼想親娘。（同上）

又童養媳歌云：

有個大姐正十七，過了四年二十一，尋個丈夫纔十歲，她比丈夫大十一。一天井台去打水，一頭高來一頭低，不看公婆待我好，把你推到井裏去。（同上）

此外如湖南華容的裹腳，也屬此類：

裹腳呀，裹腳，裹打腳，難過活。腳兒裹得小，做事不得了；腳兒裹得尖，走路只喊天；一走，一蹩，只把男人做靠身磚。

（二）社會生活歌　如北京歌謠云：

出了門兒，陰了天兒；抱著肩兒，進茶館兒；靠爐台兒，找個朋友尋倆錢兒。出茶館兒，飛雪花兒。老天爺，竟和窮人鬧著頑兒！（韋大列北京歌唱）

江蘇漣水有賣貨郎歌云：

賣貨郎，無事不到我大莊。今兒到我莊，買你篦子七八張；買你大針衲大底，買你二號針搊櫻桃，買你三號針洒翠花；買你膏粉搽白臉，買你胭脂淡嘴唇。七買

七件小紅襖，八買飄羅帶，九買小羅裙，十買十根小花針。（歌謠二一二）

這都是詠社會上或一種人的。又詠風俗的歌也當屬此，如北京的婚姻歌云：

娶媳婦兒的門口兒過：宮燈、戳燈十二個。旂、鑼、繖、扇站兩旁，八個鼓手作細樂。轎子抬著姑娘走，抬到婆家大門口；進門兒，入洞房，去會小新郎。過了三年並二載，丫頭、小子沒處兒擺！（歌謠五七）

又如朱天民各省童謠集所載新年云：

新年來到，糖糕祭灶。姑娘要花，小子要炮，老頭子要戴新呢帽，老婆子要吃大花糕。

（三）職業歌　茲舉數例於下：以涉及職業的爲主：

甲　農歌　豳風七月即是此種。安福十二月歌云：

正月鼕鼕兵。二月滿隴青。三月細細過。四月有麥熟。六月有登圃。七月檢棉花。八月朝菩薩。九月收蕎麥。十月有豆吃。十一月做整錢，十二月好過年。（歌謠二二）

乙　漁歌　如雲南的：

爹爹呀，拿著小魚鍋中煎，拿著大魚街前賣；賣了買兩條好篾帶點老草煙。（歌謠四九）

丙 船歌 如江陰船歌：

新打大船出大蕩，大蕩河裏好風光。船要風光雙支櫓，姐要風光結識兩個郎。（歌謠二四）

丁 樵歌 如嘉應樵歌：

碟子種葱圓分淺，匾柴燒火炭摩圓：啞子食著單枝筷，心想成雙口難言。（歌謠十四）

戊 採茶歌 如貴州鰼水採茶歌云：

三月採茶茶葉青，奴在家中織手巾：中間織起茶花朵，兩頭織起採茶人。（歌謠五）

己 商人歌 如雲南的：

行商做賈，賣點水豆腐。那日時運來？銀子不用等福，銅元錮錢不使手數。（歌謠四九）

庚 軍人歌 如雲南的：

當兵好，當兵樂，出出進進奏軍樂。一下一下陞大了，全靠我家祖宗三代保佑著。（同上）

三 滑稽歌 可分嘲笑的、顚倒的、趁韻的三種；兒歌中尙有咒罵的一種。兒歌中頗多滑稽歌，前已述及。大約因爲兒童們沒有什麼顧忌，所以多一四兩種；又因爲他們思想

不發達，所以也多二三兩種吧。茲取不類兒歌者為例：

（一）嘲笑的　吳立模先生有蘇州的嘲笑咀罵的歌謠一文（歌謠五三），其中的分類我覺得有些可以一般地應用。現在參酌用之。暫定嘲笑的歌謠為三類：

甲　關於形貌方面的　如吳歌嘲面麻云：

雞啄西瓜皮。翻轉石榴皮。雨落灰堆裏。釘鞋踏爛泥。（見吳先生文中，下同。）

又嘲瞎子云：

瞎子瞎連牽，拾著一個小銅鈿，買對瞎蠟燭，點拉瞎門前，撥拉瞎風吹隱子，瞎得勿能點。

又嘲肥人云：

肥。虛氣。臭肚皮。容易出蛆。馬怕，狗歡喜。施棺材壓脫底。拖壞牢洞重新砌。

『這是一首通俗的寶塔詩。』

乙　關於職業的　如嘲笑賣青鹽荳腐乾的云：

青鹽荳腐乾，今年賣勿完；賣到開年二月半，還剩一擔荳腐乾。

『這是模仿賣青鹽荳腐乾的叫賣的聲調。』

丙　關於家庭的　如陝西的紅櫻桃云：

這山更比那山高，那山一樹紅櫻桃。哥哥擔水妹妹澆，賣下錢了娶嫂嫂。娶下嫂

嫂巧的太，三天上一褲子腰。（歌謠六）

又如河南鄧縣懶婆娘云：

懶婆浪，懶的慣，成日不做針和線。針線笸，雞下蛋；鍋台螞蟻連成串。（歌謠十七）

（二）顚倒的　如湖南龍山的扯謊歌云：

自從未唱扯謊歌，風吹石頭滾上坡。去時看見牛生蛋，轉來看見馬長角。四兩棉花沈了水，一副磨子泅過河。（歌謠二一）

（三）趁韻的　如各省童謠集所載麻野雀云：

麻野雀，就地滾，打的丈夫去買粉。買上粉來她不搽，打的丈夫去買麻。買上麻來她不搓，打的丈夫去買鍋。買上鍋來她嫌小，打的丈夫去買棗。買上棗來她嫌紅。打的丈夫去買繩。買上繩來她上弔，急的丈夫雙腳跳。

這一首文字上雖有聯絡，論理上卻無聯絡，所以只是一首滑稽的趁韻歌。

四　敍事歌

（一）故事歌　口傳的歌謠中，這種極少，正如中國詩歌缺少敍事詩一樣。但唱本中卻有。茲引河南唱本孟姜女哭宛城爲例，其第一段云：

說賢良來道賢良，與知賢良住那方。有一人姓許稱員外，江寧縣的有家鄉。老員

老外騾馬成羣牛羊廣，樓房瓦舍明晃晃。他田地千頃無兒子，缺少墳前拜孝郎。老員外員外濟福好行善，修橋補路捨藥方，五黃六月捨茶水，冬捨棉衣夏捨單。老員外行善多許久，天生一女占了房。三天抱出起名諱，他與小姐認乾娘，他爹姓許來娘姓孟，認了個乾娘本姓姜；按著三姓起名諱，取名就叫許孟姜，（歌謠七六）

孟姜女的故事是個極大的故事，敍述它的唱本怕不在少。

（二）即事歌　前章所舉電車十怕，即屬此種。又民國初元，有關於剪髮的三種歌，其一云：

宣統番燒，小禿子要挨刀。（歌謠四七，下同）

這是一種愚頑的保守的心理的表現。同時有一首相反的歌：

宣統退位，家家都有和尚睡。

這是另一面的開通的心理。那時這兩種心理都有相當的勢力。後來大局定了，剪髮已不成問題了，卻仍有歌云：

大總統，瞎糊鬧，一幫和尚沒有廟。

這只是嘲笑剪髮的人，聊以洩憤而已。

（三）景致歌　這種雖與敍事略有分別，但性質仍可說是相同的。小曲中多此種，如民歌研究的片面中所舉杭州景致第一段云：

閒暇無正經呀，唱支杭州景。杭州格景致多得無淘成呀。目今沒，不比格是前清呀。諸公那的先聽沒杭州十城門。

五　儀式歌

（一）嘏辭　這是魏建功先生定的名字。他說他們家鄉如皋『有一種風俗，凡在每件喜事——嫁娶、建築……和特別的時節——當然是新年——都有說「嘏辭」的習慣。說「嘏辭」的人都是男女傭工、喜娘、「盤頭」、匠人，其意在說幾句吉利話，討主人的歡喜，好得幾個賞錢。但是人們有時單獨的也說，那是不過爲自己的吉祥。「嘏辭」的語句，自然是叶韻的，隨口說出，滔滔不絕……其內容不外發財、多子孫、做官、長生不死』（歌謠七二）。他說的情形，大概各處都有的。如結婚時『撒帳』的儀式本『是爲避煞而有的，也是爲多子與長命的祝禱而有的』（吳歌甲集一四二）。劉策奇先生述廣西象縣的撒帳儀式云：新娘進新房後，就同新郎在新房窗前『拜米斗』（以一斗盛米，上置銅錢一吊（千文），插尺子一枝，紅燭一對，線香九枝），『交拜』，『食交杯酒』，新郎扯米斗上之尺，掀開新娘蓋頭之紅布置牀頂；順手打新娘三下；衆人擁他和她去『坐牀』。拜米斗時之祭品，食交杯洒之下酒物，就是女家備來的一個『全盒』，內裝瓜子、落花生、龍眼、荔枝……。坐牀後，由一好命（有錢、有子孫、夫婦尚成雙的）的婦人，將全盒內之瓜子撒播於新牀四面，引誘一班小孩子上牀搶奪，以增熱鬧。當播撒時，也要說些嘏辭（即是吉利語），如：

撒帳東，牀頭一對好芙蓉。撒帳西，牀頭一對好金雞。撒帳北，兒孫容易得。撒帳南，兒孫不打難……五男二女，七子團圓：牀上睡不了，牀下打鋪連；牀上撒尿，牀下撐船。

這『完全是多子的祝禱了』(同上一四二、一四三)。又如魏先生所說，舊曆元旦女工掃地，起初三下都向門裏掃，誦歌云：

一掃金，二掃銀，三掃聚寶盆。

(二) 訣術歌　這似乎是鍾敬文先生定的名字。以禁厭歌爲多。尤以關於兒童的流行最多。如黃詔年先生孩子們的歌聲裏所載的：

拍拍胸，三年不傷風。拍拍背，十年不生瘰。摩摩頭，保養腦子想理由。

又如南陽的一首：

揉揉疙疸散，別教老娘見。老娘見了一大片。(歌謠六五)

這是小孩子摔了跟頭，跌起疙疸，給他揉的人口裏說的。又如劉策奇先生所引治魚骨歌及說明云：『小兒食魚，每每被魚刺（即魚骨）卡喉（即梗塞）。倘遇此不幸之事，可將飯一團，以食指在上面畫一井字，一邊畫一邊唱（即畫一筆唱一句）：

橫畫，直畫；即食，即下。

將它給患者食，可把魚刺一齊吞下，靈驗非常。』(歌謠七四)

這是附帶著一種方術的。還有寫在紙上的，也當屬此。又如小兒夜啼，家裏人就用紅紙寫上下面一歌，待至更深夜靜，乘人不知，貼在通衢大道的樹上或牆上。

天皇皇；地皇皇；我家有個哭夜郎。行路君子念三遍，一覺睡到大天亮。(歌謠七四)

此外不關兒童的，如魏建功先生所舉的，患傷風者在紙上寫下下面兩句，讓人看了，他便會好了：

上洋新到重傷風，一看就成功。(歌謠六五)

又如陰曆五月五日，人往往在紙上寫上下面兩句，貼在牆上，以爲禁厭：

五月五日午時送百蟲，一送影無踪。(同上)

這一類的歌謠，或名爲『醫事的歌謠』，或名爲『迷信的術語』，或名爲『奶母經』；末一種是專指關於兒童的那些而言。

六　猥褻歌　民國十二年十二月十七日出版的歌謠紀念增刊上有猥褻歌謠一文，說『算作蒐集這類歌謠的一張廣告』。又說：『非習慣地說及性的事實者爲猥褻。在這範圍內，包有四個項目，即(1)私情，(2)性交，(3)肢體，(4)排泄。有些學者如德國的福克斯(Fuchs)把前三者稱爲「色情的」，而以第四專屬於「猥褻的」，以爲這正與原義密合。但平常總是不分，因爲普通對於排泄作用的觀念，也大抵帶有色情的分子，並不只是汙穢。』第一種

可入情歌類，餘下還有三類；據現在所知，大概只有小曲裏有這些：

（一）關於性交的歌　如民歌研究的片面中所舉打牙牌、洗菜心、摘黃瓜、姑娘賣花鞋等。

（二）關於肢體的歌　如十八摸。

（三）關於排泄的歌　如民歌研究的片面裏所舉的踏蹋五更調。

七　勸戒歌　如前所舉褚東郊先生文中。『含教訓意義的』歌，即應入此類。又第二章中說及的『佛偈子』，有些也當屬此。

以上的分類是以近代歌謠爲準。因爲古歌謠留存的太少；而且往往是爲了適合歷史的和占驗的目的，才被收錄的。但這些分類法，也只能做一種參考；常惠先生說得好，『我們研究歌謠，要就歌謠來論歌謠』（歌謠十七）。現在已經搜集、整理的歌謠還不多，完密的分類是還做不到的。

五、歌謠的結構

【重疊的表現法】清水先生談談重疊的故事裏說：『婦人與兒童，都是很喜歡說重疊話的，他們能於重疊話中每句說話的腔調高低都不相同，如唱歌吟詩般的道出來，煞是好聽。』（民俗廿一、廿二期合刊）

顧頡剛先生在論詩經所錄全爲樂歌（上）裏也說：『對山歌因問作答，非複沓不可。……兒歌注重於說話的練習、事物的記憶與滑稽的趣味，所以也有複沓的需要。』（北京大學研究所國學門週刊十）鍾敬文先生研究所收集的峯歌，說：『這種歌每首都有兩章以上複疊的，全部幾乎沒有例外。……這種歌的迴環複沓，不是一個人自己的疊唱，而是兩人以上的和唱。我又想到對歌合唱，是原人或文化半開的民族所必有的風俗，如水上的疍民，山居的客人，現在都盛行著這種風氣，而造成了許多章段複疊的歌謠。』（民間文藝叢話一四五頁）

這似乎與第二章裏所引 Grimm 說有些相像。在英吉利蘇格蘭的歌謠裏，這種表現法也是最重要的表現法，和在我們的歌謠裏一樣。關於這種表現法，有許多議論。現在只舉Pound一說，以供參考：她論重章云：『一般民歌都有重章疊句，這極像是因民衆保存而

發展的結果，不是各歌的本形。……重章易於記憶，且極便民衆參加歌唱。』（原書一三五頁）

這樣說，重疊不像是原始的東西了；這與 Gummere 等正宗的說法及鍾先生之意，都不相合的。而顧頡剛先生還有一個很不同的意見，他說：『樂歌是樂工爲了職業而編製的，他看樂譜的規律比內心的情緒更重要；他爲聽者計，所以需要整齊的歌詞而奏複沓的樂調。他的複沓並不是他的內心情緒必要他再三詠歎，乃是出於奏樂時的不得已。』（北大國學門週刊）他又說：『徒歌是民衆爲了發洩內心的情緒而作的；他並不爲聽衆計，所以沒有一定的形式。他如因情緒的不得已而再三詠歎以至有複沓的章句時，也沒有極整齊的格調。』（同上）他依據種種材料，得出上面的結論；這樣斷定『詩經所錄全爲樂歌』。

以上所論，可綜爲三說：一、重疊是個人的創作；二、它是合唱的結果；三、它是樂工所編製。關於末一說，我要指出，Gummere 等的學說是恰相反的。Witham 說和聲是『群衆的證據』。但許多古敍事歌裏，怎麼卻沒有疊句呢？她以爲敍事歌的結構在進化時，將它失掉了。她說：『合唱衰微，單獨的歌者得勢時，合唱的要素——和曲——就漸漸失其效用了。他們愛唱不唱……再後來記載盛而口傳衰，敍事歌便只留著那敍述的部分；疊句則因爲妨礙故事的發展，漸漸地淘汰了。』她說重章在敍事歌中更爲普遍，因此消滅也較緩些。

我於一、二兩說，以爲都能言之成理，但於三說則很難相信。Witham 所說固可供我們參考，而近代的歌謠以至故事中重疊表現法之多（看清水先生談談重疊的故事），更足爲我們佐證。（參看第三章）

【重疊的格式】茲就今所知者，按照論理的順序，列舉如下。其時代的後先，則無從詳考，姑從闕略。

一　無意義的重疊　最早的及最簡單的歌謠，如舞曲及兒童遊戲歌，多係此種重疊，全以聲爲用，大約只用極少幾個字，反覆成篇。如樂府五十四所載巾舞歌詩古辭去：

吾不見公莫時吾何嬰公來嬰姥時吾哺聲何爲茂時爲來嬰當思吾明月之土轉起吾何嬰土來嬰轉去吾哺聲何爲土轉南來嬰當去吾城上羊下食草吾何嬰下來吾食草吾哺聲汝何三年針縮何來嬰吾亦老吾平平門淫涕下吾何嬰何來嬰涕下吾哺聲昔結吾馬客來嬰吾當行吾度四州洛四海吾何嬰海何來嬰四海吾哺聲熇西馬頭香來嬰吾洛道五吾五丈度汲水吾噫邪哺誰當求兒母何意零邪錢健步哺誰當吾求兒母何吾哺聲三針一發交時還弩心意何零意弩心遙來嬰弩心哺聲復相頭巾意何零何邪相哺頭巾相吾來嬰頭巾母何何吾復來推排意何零相哺推相來嬰推非母何吾復車輪意何零子以邪相哺轉輪吾來嬰轉母何吾使君去時意何零子以邪使君去時使來嬰去時母何吾思君去時意何零子以邪思君去時思來嬰吾去時母何何吾吾

這是很古的一首舞曲。郭茂倩引古今樂錄，說是『訛異不可解』。徐嘉瑞先生說，『全篇都是以聲組成，十分調合。……好像一調音樂譜』（中古文學概論一三六頁）。又如開封有一首歌云：

腰呀，腰呀，腰呀，梅。（歌謠三十）

大約係兒童遊戲歌，但已不詳其戲法，因而便全不可解了。這種歌用以幫助與節制動作，所以全然不重意義。

二　重章疊句　古今歌謠，最多此種。這又可分爲三類：

（一）複沓格　這完全是聲的關係，爲重疊而重疊，別無指趣可言。詩三百篇中，此類甚多。如鄘風桑中云：

爰采唐（麥，葑）矣，沬之鄉（北，東）矣。云誰之思？美孟姜（弋，庸）矣！期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣！

顧頡剛先生說，『這是一首情歌，但三章分屬在三個女子……而所期、所要、所送的地點，乃是完全一致的。……況且姜、弋、庸都是貴族女子的姓（姜爲齊國貴族的姓；弋即姒，爲莒國貴族的姓；庸爲衛國貴族的姓，錢大昕說），是否這三國的貴族女子會得同戀一個男子，同到衛國的桑中和上宮去約會，同到淇水之上去送情郎？這似乎……是不會有的事實』（北京大學國學門週刊十一）。我以爲這三個女子名字，確是只爲了押韻的關係；但我相信

這首歌所以要三疊，還是歌者情感的關係，並非樂工編製。他心裏有一個愛著的或思慕的女子，反覆歌詠，以寫其懷。那三個名字，或者只有一個是眞的，或者全不是眞的——他用了三個理想的大家小姐的名字，許只是『代表』他心目中的一個女子。

近代歌謠中，這種也不少。又如鶉之奔奔云：

鶉之奔奔，鵲之彊彊。人之無良，我以爲兄！

鵲之彊彊，鶉之奔奔。人之無良，我以爲君！

這裏第二章首二句只將第一章首二句顚倒一下，是複沓的又一格。

有些歌謠雖也用此格，卻不如此完全與整齊。往往數章中只複沓一二章，如前舉卷耳的中二章便是。或只在一二章內複沓一二句，如詩召南何彼襛矣共三章，只前二章首句俱作『何彼襛矣』餘都不重疊。又如邶風擊鼓，共五章，只末章是重疊的表現：

于嗟闊兮，不我活兮！于嗟洵兮，不我信兮！

這便只能算是疊句了，其純爲疊句的，如孺子歌圖四二頁所載一歌云：

拉拉黑豆，拉拉黃豆，點燈沒日頭。

前兩行只有一字不同。又同書四三頁歌云：

玲瓏塔，塔玲瓏，玲瓏寶塔十三層。

前兩行是顚倒的重疊（非回文），後一行仍重疊前兩行，但加了些意思，將句子拉長了。又

如召南江有汜首章云：

江有汜。之子歸，不我以；不我以，其後也悔！

兩句『不我以』完全重疊與上又微異。

（二）遞進式　遞進是指程度的深淺、次序的進退而言（看歌謠四一）。但我雖用遞進稱這一式，卻不能嚴格地解釋：只這一式重疊到末一次，必有一個極點或轉機，是它的特色。詩鄭風中的將仲子，便是一例。茲舉績溪的紅雲嫁黑雲一首：

紅雲嫁黑雲，一嫁，嫁到頭重門，一碰，碰著丈人親：你家女兒有個病。我家女兒什麼病？擡起頭來頭痛病，低倒頭來就發暈，三餐茶飯不殷勤，接你丈人遞茶遞水實殷勤。丈人是個種田人，離不得，種田門。

一嫁，嫁到二重門，一碰，碰著丈母親：你家女兒有個病。我家女兒什麼病？擡起頭來頭痛病，低倒頭來就發暈，三餐茶飯不殷勤，接你丈母遞茶遞水實殷勤。丈母是個管家人，離不得，管家門。

一嫁，嫁到三重門，一碰，碰著舅舅親：你家妹妹有個病。我家妹妹什麼病？擡起頭來頭痛病，低倒頭來就發暈，三餐茶飯不殷勤，接你舅舅遞茶遞水實殷勤。舅舅是個讀書人，離不得，讀書門。

一嫁，嫁到四重門，一碰，碰著舅姆親：你家姑娘有個病。我家姑娘什麼病？擡

起頭來頭痛病，低倒頭來就發暈，三餐茶飯不殷勤，接你舅姆遞茶遞水實殷勤。
舅姆是個繡花人，離不得，繡花門。
一嫁，嫁到五重門，一碰，碰到小姨親：你家姐姐有個病。我家姐姐什麼病？擡
起頭來頭痛病，低倒頭來就發暈，三餐茶飯不殷勤，接你小姨遞茶遞水實殷勤。
姐夫不嫌帶我走，梳妝打扮出房門。
小姨走出門，珠花頭髻抖伶伶。小姨行過橋，珠花頭髻抖搖搖。小姨行上嶺，珠
花頭髻抖凜凜。小姨行到家，珠花頭髻抖羅羅。
騷妹妹，臭妹妹！千日萬日不到姐家來，今日空雙空手騷到姐家來。堂前三斤鎖
匙四斤印，交與你騷妹妹，臭妹妹！房裏三斤鎖匙四斤印，交與你騷妹妹，臭妹
妹！（歌謠七）

這一首裏有三種重疊的表現：前一種是遞進的，從丈人起，依次說到丈母、舅舅、舅姆、小姨，由尊而卑、由疏而親（歌意如此），到小姨這一段，便是極點或轉機了。後二種一是鋪陳的（見後），一是複沓的。一首歌裏有三種重疊，可見重疊對於歌的關係是怎樣密切。

其數章中只重疊一二章者，如詩周南關雎云：

關關雎鳩，在河之洲；窈窕淑女，君子好逑。
參差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之。

求之不得，寤寐思服；悠哉悠哉，輾轉反側。
參差荇菜，左右采之；窈窕淑女，琴瑟友之。
參差荇菜，左右芼之；窈窕淑女，鐘鼓樂之。

這二三兩章是遞進式。其只在一二章內重疊一二句的，如詩衛風氓的第三章首二語云：

桑之未落，其葉沃若。

第三章則云：

桑之落矣，其黃開隕。

其只疊句者，如歌謠云：

蒲龍子車，大馬拉，嘩啦，嘩啦，到娘家。爹出來，抱包袱；娘出來，抱娃娃；哥哥出來抱匣子；嫂嫂出來一扭撻；『嫂子，嫂子你別扭，當天來，當天走，不吃你飯，不喝你酒。』（歌謠八）

這裏『爹出來』四行也是遞進的。又如：

大禿子得病，二禿子慌。三禿子請大夫，四禿子熬薑湯。五禿子抬，六禿子埋。七禿子哭著走進來。八禿子問他『哭什麼？』『我家死了個禿乖乖，快快兒抬，快快兒埋！』

這是遞進的數字兒歌。

(三) 問答式　所謂『對山歌』的便是，這種歌因問作答，便成了重疊的形式。其一問一答的，如前所舉啥人數得清天上星。其用連鎖式或遞進式的問答的，蟬聯而下，可至無窮。如四川酉陽的一首云：

山歌好唱口難開。林檎好吃樹難栽。
大米好吃田難辦。鮮魚好吃網難抬。

〔其二〕(問)甚麼人說，山歌好唱口難開？
甚麼人說，林檎好吃樹難栽？
甚麼人說，大米好吃田難辦？
甚麼人說，鮮魚好吃網難抬？

〔其三〕(答)歌師傅說，山歌好唱口難開。
栽花娘說，林檎好吃樹難栽。
莊家老㈠說，大米好吃田難辦。
打魚郎㈠說，鮮魚好吃網難抬。

〔其四〕(問)那裏得見歌師傅？
那裏得見栽花娘？
那裏得見莊家老？
那裏得見打魚郎？

〔其五〕(答)山林得見歌師傅。
花園得見栽花娘。
田中得見莊家老。
河下得見打魚郎。

㈠ 鄉俗呼農夫爲莊家老，漁人曰打魚郎。

〔其六〕（問）歌師傅穿的甚麼衣甚麼鞋？
栽花娘穿的甚麼衣甚麼鞋？
莊家老穿的甚麼衣甚麼鞋？
打魚郎穿的甚麼衣甚麼鞋？

〔其七〕（答）籠鞋蹋襪歌師傅。
鞋尖腳小栽花娘。
撈腳扎手莊家老。
伸頭縮頸打魚郎。（歌謠十五）

這裏第一節是用鋪陳式（見後）的重疊，引起以下三問三答，與一問一答的只有問答不同。又末節是不重疊的。又第一問與第二問是連鎖的，第三問是另起一頭。

兒歌裏的『對句』，也屬此種。如吳歌碰碰門云：

碰碰門。『落個？』『隔壁張小大。』『做啥？』『逗火。』『逗火做啥？』『尋引線』。『尋引線做啥？』『補叉袋。』『補叉袋做啥？』『甩石子。』『甩石子做啥？』『磨刀。』『磨刀做啥？』『劈篾。』『劈篾做啥？』『做蒸籠。』『做蒸籠做啥？』『蒸饅頭塌餅。』『蒸饅頭塌餅做啥？』『撥拉阿娘吃。』『阿娘住拉落裏？』『住拉天上。』『納亨上去？』『一步金車，一步銀車，伊哩挨拉搖上去。』『納亨下來？』『拿兩條紅綠絲線，拉阿娘奶奶頭上宕下來。』

『回個啥物事？』『回個爛橘子。』『爛橘子介？』『半路上嘴乾吃脫哉』『核呢？』『種子樹哉。』『樹呢？』『做子扁擔哉。』『扁擔呢？』『前門撐撐，後門撐撐，撐斷哉。』『斷扁擔呢？』『燒子灰哉。』『灰呢？』『沃子田哉。』『田呢？』『賣

子銅錢銀子哉。』『銅錢銀子呢？』『討子花花新婦哉。』『花花新婦呢？』『東亦淘米，西亦汰菜，撥拉紅眼睛野貓銜子去哉。』『紅眼睛野貓呢？』『湯罐裏偷水吃沉殺哉。』『湯罐呢？』『換糖老老換子去哉。』『換糖老老呢？』『爬牆頭看戲跌殺哉。』『啥人搭俚哭？』『蚊子嗡哩嗡哩搭俚哭。』『啥人搭俚戴孝？』『白頭公公搭俚戴孝。』『啥人搭俚扛棺材？』『長腳螞蟻扛棺材。』（甲集二七～三〇頁）

這歌也沒有韻，與前一首一樣，但句法是參差的。歌中分三段，用連鎖式，但與前一首又有分別。前一首四句一轉，此首則逐句蟬聯而下，可稱爲『接麻式』（見後）之一種。對句也有不用問答式的，但形式仍是相似，無庸另列一類。

北京兒歌有一首云：

拍！拍！『誰呀？』『張果老哇。』『你怎麼不進來？』『怕狗咬哇。』『你胳肢窩夾著什麼？』『破皮襖哇。』『你怎麼不穿上？』『怕虱子咬哇。』『你怎麼不讓你老伴兒拿拿？』『我老伴兒死啦。』『你怎麼不哭她？』『盆兒呀！罐兒呀！我的老蒜瓣兒呀！』

常惠先生說這『是由神仙傳裏的張果傳來的，或者是張果好詼諧的緣故』（歌謠論集三五五～六頁）。這雖也用連鎖式，卻簡單得多了。

（四）對比式　這是『反覆說正反兩個意思的』（見顧先生文）。如孟子離婁篇所載孔子聽孺子歌云：

滄浪之水清兮，可分濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。

又如浙西歌云：

囡兒回娘家，骨頭散懈懈；囡兒回夫家，骨頭梢鷹架。（民謠集二十）

又如閩南歌云：

人喊，你也喊。人嫁娘，你嫁簡。人坐轎，你坐糞斗。人抱嬰孩，你抱個狗。人得笑，你得哭。人燒香，你燒草。人吃麵，你在毛廁裡翻筋斗。（孩子們的歌聲）

這是一句一疊，兩句一排，共七排，與前二歌之兩句一疊，只有一排者不同。

（五）鋪陳式　這種歌小調爲多。在這種歌裏，重疊只是樂調的關係，意義所關極少。各疊除首句外，都不相重複，雖各有意思，而無極點，故與複沓遞進俱異。可是前舉太子五更轉，卻是遞進的，那可算作例外。在這種歌裏，若從意義方面論，重疊只供鋪陳之用，與賦相似，各疊是全然平列的。有時雖有先後之序，但並無『進退』可言，與遞進自別。這一式又可分爲二種：

甲　有定疊式　這種常以自然的數目爲疊數，所以就有限制了。如四季相思、五更調、十二時、十二月等。這些是必然的。但四季相思有末尾多一節者，這大概可說是尾聲了

（吳歌甲集一六九頁）。又十二月也有帶閏月的。

民歌研究的片面裏說：『凡有自然的限制調頭，與給與限制的東西大多是沒關係的。』據我想，這種關係本來全是有的，後來流行漸久漸廣，大家只注重樂調與形式的結果，它才漸漸地從一部分小調裏消失。茲錄六朝時西曲歌中月節折楊柳歌及現行蓮英十二月唱春爲例。

月節折楊柳歌

【正月歌】春風尚蕭條，去故來人新，苦心非一朝。折楊柳。愁思滿腹中，歷亂不可數！

【二月歌】翩翩烏入鄉，道逢雙鷰飛，勞君看三陽。折楊柳。寄言語儂歡，尋還不復久。

【三月歌】汎舟臨曲池，仰頭看春花，杜鵑緯林啼。折楊柳。雙下俱徘徊，我與歡共取。

【四月歌】芙蓉始懷蓮，何處覓同心，俱生世尊前。折楊柳。捻香散名花，志得長相取。

【五月歌】菰生四五尺，素身爲誰珍，盛年將可惜，折楊柳。作得九子粽，思想勞歡手。

【六月歌】三伏熱如火，籠窗開北牖，與郎對榻坐。折楊柳。銅塸貯蜜漿，不用水洗溴。

【七月歌】織女遊河邊，牽牛顧自歎，一會復周年。折楊柳。攬結長命草，同心不相負。

【八月歌】迎歡裁衣裳，日月流如水，白露凝庭霜。折楊柳。夜聞擣衣聲，窈窕誰家婦？

【九月歌】甘菊吐黃花，非無杯觴用，當奈許寒何！折楊柳。授歡羅衣裳，含笑言不取。

【十月歌】大樹轉蕭索，天陰不作雨，嚴霜半夜落。折楊柳。林中與松柏，歲寒不相負。

【十一月歌】素雪任風流，樹木轉枯悴，松柏無所憂。折楊柳。寒衣履薄冰，歡詎知儂否？

【十二月歌】天寒歲欲暮，春秋及冬夏，苦心停欲度。折楊柳。沈亂枕席間，纏綿不覺久。

【閏月歌】成閏暑與寒，春秋補小月，念子無時閒。折楊柳。陰陽推我去，那得有定主！（樂府四十九）

蓮英十二月唱春

打起小鑼唱開聲，唱一只小曲諸公聽。不唱前朝古情事，單唱閻瑞生害蓮英。
正月裏來是新春，王蓮英本是杭州人，父死來到上海地，小花園裏去做倌人。
二月裏來暖洋洋，閻瑞生堂子裏去白相。題紅館結識爲恩客，借俚個鑽戒上賭場。
三月裏來是清明，江灣跑馬賭輸贏。閻瑞生去買香檳票，當鑽戒輸得乾乾淨。
四月裏來薔薇開，題紅館要討鑽戒還，逼得瑞生無主意，轉念頭想出惡計來。
五月石榴是端陽，王蓮英打扮好風光，手上鑽戒照人眼，閻瑞生看見耍出花樣。
六月裏來伏中心，閻瑞王起下了黑良心，吳方幫凶來約定，鎖鏹水麻繩買端正。
七月裏鳳仙開得紅，王蓮英被騙去兜風，汽車開到徐家匯，碰著吳方兩幫凶。
八月裏來是中秋，三個凶人齊動手，蓮英嚇得魂不在，跪在塵埃哀哀求。
九月裏來是重陽，閻瑞生動手要用強，麻繩套在頭頸上，蓮英一命見閻王。
十月裏芙蓉小陽春，王蓮英陰魂轉家門，托夢告稟爺娘曉，麥田里認屍好傷心。
十一月裏雪紛紛，徐州拿住了閻瑞生，解到了上海來歸案，吳春芳同解到新衙門。
十二月裏冷清清，新衙門判解到護軍營，閻吳同把口供認，西炮臺鎗斃去喫蓮心。

（民歌研究的片面引）

這些小調來源甚古，五更調前經說及。自來腔中也有這種，如前舉安福十二月歌，便是一

例。兒歌亦有之。又有只唱三個月、五個月，或十個月者。三月的如孺子歌圖（九六頁）云：

正月裏，正月正，天將黑了點上燈。二月半，人若餓了就吃飯。三月長，人要蓋房就壘墻。

這已成了疊句了。自然的限制最基本的自然是數字，但以數字爲結構的，似乎只有疊句而無重章。前曾舉遞進的數字兒歌，茲再舉一首鋪陳的，淮安的十個兒云：

大兒大，說實話；不扯謊，不亂罵。
二兒二，會扯鋸；鋸得光，做隻箱。
三兒三，不好玩；冒得事，好扯淡。
四兒四，曉得事；不靠人，自照自。
五兒五，常習武；是好漢，打戰鼓。
六兒六，栽淡竹；淡竹多，筍子足。
七兒七，學做筆；賣了錢，買飯吃。
八兒八，喂鵝鴨；糞肥田，肉好吃。
九兒九，善走路；走一天，還能夠。
十兒十，把布織；織一天，幾十尺。（童謠大觀三冊十六頁）

這種歌也有說不清十字的。

此外如七朵花、十把扇子、十杯酒、十只檯子、十八摸、念(廿)大姐、二十四枝花、三十六碼頭、三十六蟲名、六十條手巾(看民歌研究的片面及藝術三家言中江南民歌的分類)，也都是有定疊的。大概十數用的最多。但這些都不是『自然的限制』，所以是偶然的。

乙　無定疊式　如四川調、杭州景致、二姑娘倒貼等。茲舉一首『自來腔』爲例：

喫老倌，著老倌，灶裏無柴燒老倌，牀裏無被蓋老倌。

此歌見民謠集(十三頁)，原註，『老倌』丈夫也。

三　和聲　和聲是別人和唱或衆人合唱的句子。最早的如詩經豳風裏的東山，凡四章，每章首四語云：

我徂東山，慆慆不歸。我來自東，零雨其濛。

這很像是和聲，雖然現在還不敢說定。漢廣每章末四語亦同此。和聲或在歌後，或在歌前，是沒有一定的。第三章曾論及，茲不贅。

古代的和聲似乎都是有辭的。近代歌謠裏似乎很少此種，只有輋歌中還有。在或種意義上，我們也許可以說這是『合唱衰微，單獨的歌者得勢』之故吧(俱見前)。但紹興有乞人所唱歌(據紹興歌謠及文學週報孫席珍文)云：

新春大發財，元寶滾進來。　順流！

……………………

大元寶，疊庫房。順流！　立起身來撈年糕。順流！
小元寶，買田莊。順流！　阿官狀元糕。順流！
零碎銀子起樓房。順流！　姑娘龍鳳糕。順流！
今年造起前三廳。順流！　太太福壽糕。順流！
明年造起後三堂。順流！　撈起年糕八大條。順流！
中間造起桂花亭。順流！　丟東籃裏算頭挑。順流！
桂花亭上有句話：順流！　謳順流個也話好。順流！

『冬穿綾羅夏穿紗。』順流！

『順流』二字或者也是和聲，至少亦是和聲的遺形。又廣東興寧客家有一種三句半的歌謠，前面常有一起句云：

『竹葉撐船瀟洒子。』

也是此種。又第二章中所舉的佛偈子，末語云：

『佛唉那唉阿彌陀。』

也當是模仿和曲的。此外尚有一種有聲無辭的和曲的遺形，如唐梨園歌中之『囉哩嗹』，似乎即此種。又如有些壹歌句末的『囉』字也是的。鍾敬文先生說『囉』字與古歌謠中的『兮』字，楚辭中的『些』字同類，茲舉一例：

兄當著東妹著西。囉。
父母嚴硬唔敢來。囉。
十二精神帶兄去。囉。
唔知親兄知唔知？囉。（民間文藝叢話四～五頁）

四　迴文　歌謠裏這種極少，現在只知道兩三個例子，全是兒歌。一是蘇州的歌謠：

矮。
矮子，
子矮。
矮子肚，
肚子矮。
矮子肚裏，
裏肚子矮。
矮子肚裏臈，
臈裏肚子矮。
矮子肚裏臈⿰月荅，
⿰月荅臈裏肚子矮。
矮子肚裏臈⿰月荅多，
多⿰月荅臈裏肚子矮。

這是所謂『往來讀』的迴文歌。又是寶塔歌。現行寶塔歌，多每句遞加一字，這首除一字只有一句外，二字至七字句都各有兩句。這種形式較現行的爲古，唐元稹即有此種詩，可作一證。又此歌不但迴文，並且疊字之法兼複沓與遞進兩種。這是很奇怪的一首歌。又數字歌云：

一。
一二，
二一。
一二三，
三二一。
一二三四，
四三二一。
一二三四五，
五四三二一。
一二三四五六，
六五四三二一。
一二三四五六七，
七六五四三二一。
一二三四五六七八，
八七六五四三二一。
一二三四五六七八九，
九八七六五四三二一。
一二三四五六七八九十，
十九八七六五四三二一。

這首歌據我所知，許多地方都有的。這首歌形式與上一首完全相同。我疑心它的來源甚古，或是一切寶塔詩的總源頭，也未可知。這首數字歌還有一種，較爲複雜，如下：

一
一二
二一
一
一二三
三二一
二一
一

……………（以下類推）

但是這種完全而整齊的迴文，歌謠中雖然很少，不甚完全整齊的卻甚常見，如前舉玲瓏一首便是。又如情歌唱答中一首云：

麼伴來來麼伴來，深山老虎叫哀哀。山深老虎哀哀叫，舍情唔得掛命來！

五　接麻　江浙有一種遊戲，叫做『接麻』。其戲法，如甲說『燈』，乙即說『燈亮』；甲接說『亮光』，乙再接說『光麵』，甲接說，『面孔白』，乙再接說『白紙』。如此可至無窮，以敏捷自然爲勝。字數不拘，又可用諧聲字。兒歌中有一種重疊的方式，與此相類，不知是出自這種遊戲否。酒令中亦有此種。茲分爲數種論之：

（一）接一字式　如孩子們的歌聲中之四五云：

節節糕，糖炒。
牙排鑼鼓抬敲；
敲，敲，敲煙囪；
囪，囪，葱管糖；
糖，糖，糖貨攤；
攤，攤，攤膏藥；
藥，藥，岳先生；

生，生，生梅毒；
毒，毒，讀文章；
章，章，掌鼓板；
板，板，扳鯉魚；
魚，魚，魚肚腸；
腸，腸，長竹竿；
竿，竿，趕洪水；

水，水，數番餅；
武松打虎跳，
餅，餅，燒餅店；
姆媽吃些呀！（五六、五七頁）

這是杭州一首歌謠。雖只接一字，卻重疊三次。所接的字，有時用諧音字，如『岳』與『藥』便是。所接之字，皆在字尾，接之之字，皆在句頭，惟『餅，餅，燒餅店』，第三『餅』字在句中，稍異。又吳歌云：

頭頭利市。寺裏燒香。鄉下小干。乾屎練頭。（甲集三六頁）

這首歌的接字完全取諧音字。

（二）接二字式　如月光光云：

月光光，照地塘；年卅晚，摘檳榔，檳榔香，摘子薑；子薑辣，買葡突；葡突苦，買豬肚；豬肚肥，買牛皮；牛皮薄，買菱角；菱角尖，買馬鞭；馬鞭長，起屋梁；屋梁高，買張刀；刀切菜，買籮蓋；籮蓋圓，買隻船；船漏底，沉死兩個番鬼仔：一個蒲頭，一個沉底，一個匿埋門扇底，惡惡食孖油炸燴。（廣州兒歌甲集一頁）

歌中『刀』『船』仍只接一字，餘均接二字。這種原始的作品本不可嚴格論的。這是順接法，還有倒接的，如閩南歌云：

青盲！青盲！行路到淡：日頭昧暗，先去煮蠻；蠻煮昧熟，趕去煮肉，肉煮昧爛，就去拍㗅；拍㗅昧完，跑去關門；關門昧密，逐去攝賊。攝賊伏著，仗去抱石；

石抱不起，乞賊拍死。（孩子們的歌聲三一頁）

『鑾煮』、『肉煮』、『石抱』，都是倒接法。這都因語言之自然，並非有意如此，所以沒有一律的條例可尋。

以上都是句尾句頭相接式，可以叫做銜尾式。還有一種尾句腹相接法，可以叫做斷續式。如昆明歌云：

小紅孩，也怪好，倒被稀泥滑倒了。稀泥稀泥也怪好，出一顆太陽晒乾了。太陽太陽也怪好，來片雲彩遮住了。雲彩雲彩也怪好，一陣大風颳散了。大風大風也怪好，築起牆頭擋住了。牆頭牆頭也怪好，老鼠把它鑽透了。老鼠老鼠也怪好，狸貓把它捉住了。（孩子們的歌聲三四頁）

這首歌一面又用了鋪陳式的重疊。其接法除爲斷續式外，還有一點可注意：它接字的一句，將所接的二字重言一次，與節節糕一首相似。又有一種分接式，將所接之字拆開了接，如前所舉麻野雀歌便是，那首歌又是遞進的重疊式。

（三）對字式　吳興月光光歌云：

月光光，光亮亮，頭梳篦子給娘娘。娘好，爹好，打雙糢糊給兄嫂。兄嫂踏一腳，踏扁變隻鴨。鴨何用？鴨生卵。卵何用？卵客喫。客何用？客擔油。油何用？油點燈。燈何用？燈陪月。月何用？月上山。山何用？山生草。草何用？草牛喫。

牛何用？牛耕田。田何用？田種穀。穀何用？穀人吃。人何用？人傳種。

（孩子們的歌聲九〇、九一頁）

這與前引月光光明是同一母題的轉變，但從其形式論，確已與那首不同。這因它用了問答的形式。從此再進一步，便是純粹的對字了，如：

『倷姓啥？』『我姓白。』『白啥個？』『白牡丹。』『丹啥個？』『丹心軸。』『軸啥個？』『軸子。』『子啥個？』『紙燈籠。』『籠啥個？』『龍爪葱。』『葱啥個？』『聰明智慧。』『慧啥個？』『衛太監。』『監啥個？』『橄欖。』『欖啥個？』『藍采和。』『和啥個？』『何先生。』『生啥個？』『生薑。』『薑啥個？』『姜太公。』『公啥個？』『貢手鑪。』『鑪啥個？』『路頭。』『頭啥個？』『頭髮。』『髮啥個？』『法師。』『師啥個？』『司徒，司空，兩條蛔蟲——撥倷吃子弗傷風！』（吳歌甲集三二～三四頁）

這裏也用了許多諧音的接字。

前舉進城門（一四三）一首，亦當屬此式，但較複雜。第一二兩問答，似是連鎖式的對句而其實不是，因爲並不接字。第三問以下，全爲接麻式，但接句尾之字者極少，接句頭之字者最多；『什麼連』一問，更是接句腰的字的。

以上接字的部分，俱在中間，另裝上一個頭一個尾。這種其實也是問答式，但並不是

連鎖的，又較有規則，與本條(一)爲近，故列爲一類。

六　疊字　此所謂疊字，指一歌中各句或有些均疊一或數字而言。這顯然是聲音的關係，或爲幫助兒童記憶起見，亦未可知；因爲兒歌中此種甚多。

(一)句頭疊字　如巴縣兒歌云：

小板凳，搭高台。媽媽家，過禮來。八對鷄，八對鴨，八封餅子，八封茶。

(孩子們的歌聲十頁)

末四句句首疊一『八』字。

(二)句中疊字　如吳歌天上七簇星云：

天上七簇星，地上七塊冰，檯上七盞燈，樹上七隻鶯，牆上七支釘。

杏化杏化拔脫七支釘，汗鼠汗鼠趕脫七隻鶯，平林碰冷蹈碎七塊冰，一陣風來吹隱七盞燈——行子烏雲遮子星。(甲集二六頁)

除末句外，每句倒第三字，皆爲『七』字。又此歌兩疊，屬遞進式。

(三)句末疊字　如吳歌小麻子云：

小麻子，吃糭子。打碎一隻小盆子，拾著一粒西瓜子。炒炒一鑊子，撒撒一褲子。

陽城湖裏去汏褲子，碰著一個洋鬼子，一打打子三棍子。(甲集四九頁)

每句之末，皆用帶語尾『子』字的詞兒，其用與疊字同。

(四)全篇疊字　如前舉六合縣歌，全用『六』字成篇。又南京嘲笑鬍鬍的歌，每句皆疊鬍鬍二字。又那急口令中『駝子』、『鬍子』，各疊六次，『螺螄』、『騾子』各疊四次，也當屬此種，雖然還有諧音的關係在內。但這些都是兒歌，茲再舉情歌爲例：

(女唱)一日唔見涯心肝，唔見心肝心不安！唔見心肝心肝脫；一見心肝脫心肝！

(男答)閒來麼事想心肝，緊想心肝緊不安！我想心肝心肝想，正是心肝想心肝！

(情歌唱答下卷一頁)

【其他的表現法】中國歌謠的結構，賦敍(包括無定式的問答而言)實爲正宗；但賦敍無確定的形式可言。有形式可言的，重疊是大宗。此外還有幾種如下：

一　倡和　詩鄭風蘀兮云：

『蘀兮，蘀兮，風其吹女。』『叔兮，伯兮，倡，予和女！』

『蘀兮，蘀兮，風其漂女。』『叔兮，伯兮，倡，予要女！』

這是很古的倡和的例子。倡和與問答式不同的：⑴問答式全爲兒歌。⑵問答式本係兩人問答，但有時也可由一人自問自答，仍保存著兩人相對的形式；倡和則全爲民歌；又非兩人相對，是不成其爲倡和的。⑶問答式以重疊爲主，而倡和不盡然。茲舉情歌唱答中贈物爲例：

(女唱)新買扇子七寸長，一心買來送親郎。囑咐親郎莫跌黑，兩人睡目好撥涼。

〔男答〕妹送扇子哥撥涼，難爲妹妹個心腸。雖然物少人意重，算妹有心念著郎。

這種倡和的另一面便是競歌，客族中盛行此俗。前述劉三妹傳說，即以此爲背景。許厚基先生越秀山麓客民唱山歌的風俗一文云：廣州市越秀山麓一帶的地方，大部分是客籍人所居住的。客籍人有一種風俗，很有可記述的價值，就是在中秋月明之夜，彼此相約登越秀山唱山歌，婦女們或者不登山，就在巷口或門前，引吭高歌，歌聲淸朗絕倫，聞於數里。在中秋節的前後，一到東山月上之時，就聽得山歌的聲音，遠近間作，十五十六兩夕，因爲有團圓的月亮，唱山歌的人，竟直通宵不寐。這裏一羣裏頭有人唱了，別處一羣裏頭就有人譜著他的歌調來和他。所和的或是嘲諷，或是讚美，但無論是嘲諷好，讚美好，都有勝負之分。換一句話說，就是一種有音韻的舌戰罷了。有同性相戰，又有異性相戰，有個人相戰，又有團體相戰。或初起時本來是個人相戰，不久就雙方各增至十餘人，很像兩軍對壘，互相增援一般。戰勝的昂首高歌，戰敗的噤聲逃去。有時男子與女子唱得情投意合，往往因跟著央媒人說合，就此成婚。也有的因爲譏諷太過，大家都激出火性來，就由舌戰而變爲石戰，打作一團，發生很大的危險。這種風俗，和苗人的跳月，大約相似。現在我鈔一首男女互答的歌詞，和一首挑戰的歌詞。（民間文藝第二期）

一、〔女唱〕唔使看囉，老弟！好極都係人家妻，我係月中丹桂女，誰人踏得敢高梯？

〔男答〕唔係看你呵，阿妹！郎的心在妹深閨。我係玉皇第三子，腳踏青雲捧月歸。

二、〔挑戰歌〕你唱歌不似唱歌聲，好似田雞蛤母聲。不好被哥捉呀到，菜刀斬來無放輕。

這裏可注意的有三點：⑴競歌是選擇婚姻對手的方法。⑵不限於情歌，同性間亦有之。⑶競歌時所唱，由個人隨時製作。但這種製作，是從舊傳的歌謠裏摘出來雜湊成的，並非創作，仍是沒有個性，與詩不同。四川也有相似的風俗。劉達九先生從採集歌謠得來的經驗和佛偈子的介紹文中說：『某天同我間壁的牧童在山上割草，恰好對山也來了幾個割草的。我顯著害羞唱道：

你的山歌沒得我的山歌多，我的山歌幾籮筐。籮筐底下幾個洞，唱的沒得漏的多。

「箭不虛發」，這首山歌竟至生效了。對山的牧童繼著唱道：

你的山歌沒得我的山歌多，我的山歌牛毛多。唱了三年三個月，還沒有唱完牛耳朵。

我同伴的牧童唱道：

大田栽秧行對行，一對秧鷄來歇涼。秧鷄要找秧鷄飯；唱歌要找唱歌郎。

又一個牧童唱道：

黑漆朝門大打開，唱歌老師請進來。端把椅子當堂坐，一個一首唱起來。

從我們接火以後，就大戰起來了。』（歌謠紀念增刊）

倡和仍重在重疊，但不一定是辭句重疊，意思重疊的也很多。又和與倡有違有順，競歌時意在挑戰，大抵是相違的。茲分別論之：

（一）全重式　如情歌唱答中舉子別妻云：

（男唱）新買葵扇畫枝花。囑妹在屋愛做家！百二兩銀買絲線，囑妹在家學做花。

（女唱）新買葵扇畫枝花。囑郎走裏愛顧家！百二兩銀買管筆，祝郎上京中探花。

這是倡和不相違的。首句全同，以下各句，只異數字，又韻字也全同。這種整齊的例是很少的。另有意思針對，句格相同的全重式，如前情歌例中所舉『嫁郎莫嫁讀書郎』、『嫁郎愛嫁讀書郎』兩首，那是倡和相違的，又同用一韻。全重式的倡和，大抵是同用一韻的。

（二）重頭式　倡和重首句者最多。全同者已見上。稍異的如『生麼分開死麼離』、『地久天長莫分開』。對稱的如『一別妹子大船邊』、『涯郎別妹大船邊』，又如『日出東邊天大光』、『日落西山漸漸低』，同爲起興之句，似違實順。相違者如上節所引『嫁郎』二語及前引客民競歌之例——那是較不整齊的。遞進的如情歌唱答中南洋行㈡女唱的『十送親郎』、『再送親郎』；南洋行㈢男唱的『十別妹子』。句格同的如同書十八答㈣的『病唔好來病唔好』、『麼伴來來麼伴來』；㈤的『著乜極來做乜來』、『唔使賠來唔使賠』；㈥的『喂死裏來

喂死裏』、『唔禾郎來唔禾郎』；㈦的『喂死裏來喂死裏』、『唔喂死來唔喂死』；㈨的『天唔光來天唔光』；㈩的『喂光裏來天喂光』、『妹喂洗來妹喂漿』；(十一)的『妹莫洗來妹莫漿』、『偏偏洗來偏偏漿』。這些首句、構造都相同。遞進的，同句格的重頭式，用在蟬聯的倡和裏。歌中句的重疊，也有類似的情形，但較少，又關係較小，茲從略。

㈢銜尾式　第一首末句和第二首首句相同的倡和歌，丘峻先生說，『俗語叫做「鯽魚銜尾」，或「鯉魚銜尾」。』這種歌有每四句一首的，也有每五句一首的（情歌唱答中卷）。又這種歌往往蟬聯而下，不止一疊。情歌唱答中所錄細話衷情，共六疊，茲錄首兩疊爲例：

一（男唱）大路蕩蕩東坪陽。連問三聲唔答郎；連問三聲麼句應：瞞人教壞妹心腸!?

（女答）瞞人教壞妹心腸？莫怪細妹麼大方！細妹相似目屎浪，自從唔田漂大江。

二（男唱）自從唔田漂大江。嬌容說話涯井光。愚今可比過雲雨，唔知落在奈陀往。

（女答）唔知落在奈陀往。涯哥講話妹著慌！今番做事唔見怪，前生燒了斷頭香。

也有不完全接一句的，如以『天下有來天下有』接『自古傳來天下有』（情歌唱答上卷

求歌)，則屬於接龐式——歌中的句子也時有此種接法。

(四) 連珠式　丘先生說：這種倡和，『其詞意，在第一次唱答之間，固然彼此呼應、針鋒相對，就是其第二次唱的，也還和第一次答的遙遙相應，前後關照；第三次唱的和第二次答的，也是一樣……這樣第一回唱答，與第二回唱答；第二回唱答又和第三回唱答……前後照應，有如連環或連鎖而首尾不能銜接，只像金珠一貫，所以……名之曰連珠調』(情歌唱答中卷)。簡單地說，連珠式是若干疊的倡和歌，意義連貫而並無定式的重疊的。(二)、(三)兩式也常不止一疊，意義也相連貫；其與此異者，就在有一定的重疊式。茲舉載離載合(共八疊) 的首兩疊爲例：

一 (男唱) 亞妹艷名彩鳳英，緊想緊眞笑死人！名字柬好人柬醜，眞眞太不近人情！

(女答) 郎今自名眞風流，亞妹想倒眞好羞！唔知風流係醜事；還敢得意叫啾啾！

二 (男唱) 亞妹話倒也係眞；可惜亞哥後生人！十七十八唔曉樂；白白辜負一生人！

(女答) 亞妹柬醜天生成。郎今柬靚唔做人！妹醜郎靚都一樣，齊家都係苦命人！

（五）詰問式　如情歌唱答中奇怪的問名云：

一〔女唱〕新作田唇唔敢行，新交人情唔敢聲。奔張腳頭奔郎使，開條路子奔妹行！

〔男唱〕文銀花邊有八成。涯今問妹脈雞名；涯今問妹姓脈雞：問倒名姓正來行。

二〔女唱〕長田行過係大坪。唔使跟探妹姓名。腳下一蹴是妹姓；身上一摸是妹名。

〔男答〕一雙單一也麼奇。綠竹春尾想倒裏。白礬落缸涯醒水：陳三細妹就係愚。

這裡第二疊是諧聲的謎語。

詩邶風式微也可作這一式的倡和歌解（參用劉向說），其詞云：

『式微，式微，胡不歸？』『微君之故，胡爲乎中露！』

『式微，式微，胡不歸？』『微君之躬，胡爲乎泥中？』

這許是現存最古的倡和歌了——皇娥白帝歌雖也是倡和歌，但是個人的，又是構造的，所以不論。

二　趁韻　詩的效用一文中說：『……說到民謠，流行的範圍更廣，似乎是很被賞識

了，其實也還是可疑。我雖然未曾詳細研究，不能斷定，總覺得中國小調的流行，是音樂的而非文學的，換一句話說即是以音調爲重而意義爲輕。「十八摸」是中國現代最大民謠之一，但其魅人的力似在「噯噯吓」的聲調而非在肉體美的贊歎，否則那種描畫應當更爲精密——那倒又有可取了。中國人的愛好諧調眞是奇異的事實矣……』（自己的園地二〇～二一頁）歌謠原以聲爲主，這話是不錯的。前述無意義的重疊，自是以聲爲主的極則，其次便當算到趁韻歌；這許是近乎原始的形式。趁韻歌以兒歌中爲多。前舉兒童遊戲歌，多屬此種。又各種接麻歌亦多屬此種（無韻的自不能算入）。趁韻歌大抵是沒有意思的；有時似乎有意思，卻是滑稽的。如前引野麻雀一首，便是這一種。

三　嵌字

（一）最常見的自然是嵌數字的。如紹興歌謠云：

一事無成實可憐，兩眼睜睜看老天，三餐茶飯全無有，四季衣衫不周全，五更想起雙流淚，六親無靠苦如連，開門七件全無有，八字生來顚倒顚，久事寒窗無出息，要到十字街頭尋短見。路裏碰見一個算命先生，算我十九歲功名就，八月科場面前存，七篇文字如錦繡，六個同窗倒顚中，五倫殿上朝天子，四拜皇廷萬歲恩，君王連飲三杯酒，兩朵金花蓋頂勻，一色杏花紅十里，狀元歸家馬如飛。

（紹興歌謠三一～三二頁）

這裏有三點可以注意：⑴這是順逆兩種嵌法。⑵久字諧九字。⑶所嵌的字不一定在句首。前引一家人家一歌，亦是此種：那歌中一二三四五六嵌在句頭，七八九十嵌在每句第三字；借姓陸的陸作數字的六，這在北方是不行的。這首歌還有一半是遞嵌的，數字都嵌在句頭（吳歌甲集二五頁）。這種歌意義是連貫的、遞進的，也有不連貫的，如：

一些嘸有，啥個二不倫登，三轉四迴頭，五馬販六羊，七叮八噹，九九歸源，十足犯賤。（紹興歌謠八八頁）

至如浙東歌謠云：

一，一，衢州涼帽湖州筆。兩，兩，城內生兒山裏養。三（ㄙㄚ），三，楊樹根頭好畫花。四（ㄙ一），四，樟樹花燈蘭溪戲。五，五，長年大小送端午。六，六，西山獅子東山鹿。七，七，銅打墨硯銀打筆。八，八，八洞神仙都識法。九，九，九根眉毛當掃帚。十，十，爺登龍門兒做賊。（孩子們的歌聲一九七頁）

這簡直是毫無意義的硬嵌，或者竟不能算是嵌字，只是一首文句不相連貫的趁韻歌。又如：

一，兩，三河鄰上蔣。三，四，女埠對宅記。五，六，黃店望獨濆。七，八，蘆山高蔣塔。九，十，五塘朝焦石。（孩子們的歌聲一九九頁）

與上一歌爲同類，但每句用二數字，又爲地名歌，與上歌異。

次爲分嵌成語的歌，此類極少，僅得一例：

喫末眞兇，著末威風；賭末一半，嫖末精空。（民謠集六一頁）

這是將『喫著嫖賭』一句成語分開來說，其式實與嵌字同。

次爲嵌十二月名，如浙東歌云：

正月正，癩鬍戲猴猻。二月二，癩鬍戲兎兒。三月三，癩鬍千刀萬刮劑。四月四，癩鬍吃個屁。五月五，癩鬍曬乾末。六月六，癩鬍陪著黃狗洗個浴。七月七，癩鬍偷糞吃。八月八，癩鬍拖去殺。九月九，癩鬍陪著貓兒吃杯酒。十月朝，癩鬍家裏天火燒。十一月冬至，癩鬍跌落冬廝（東厠？）。十二月夜，癩鬍關在城門外，害得他的姆媽哭了三天三夜。（孩子們的歌聲一九六頁）

黃詔年先生說，『此爲教小兒月數的歌』（同書同頁），但亦可作鋪陳式的十二月歌論。

次爲嵌人名、地名、物名。如古人名、地名、草木名、鳥獸名、蟲名等，例見前。

新近石聲漢先生所搜集的傜歌（見國立中山大學語言歷史學研究所週刊四十六、四十七合刊，傜山調查專號），有所謂『甲子歌』，中多情歌。其歌大抵以順序的兩干兩支相間（如甲子乙丑），作起興的句子。這種干支相間法，共有三十式。每式四歌（有缺的），每歌七言四句。這似乎可稱爲嵌干支的歌。舉例如下：

甲子一年哥便念，乙丑二年哥便連；一年連娘成心慣，二年心慣成舊情。

以甲子乙丑分嵌兩句，只在『甲子乙丑』歌中有，餘均四字並嵌在首句，如下式：

甲子乙丑海中金。海中金鑵難得逢，海中金鑵難得見，見娘細嫩難得連。

（二）嵌句　或嵌童蒙書句，或嵌佛號，例俱見前；茲再舉嵌佛號一例。紹興歌云：

南無阿彌陀，新婦打阿婆，阿婆謳地方，新婦老公幫，阿婆勿肯放，新嫪坐板（班？）房。（紹興歌謠六二頁）

四　套句

歌謠中有許多常見的句子，可以稱爲套句，像四季、五更、十二月等是小調裏常用的方便的結構一般，套句是歌謠裏常用的方便的表現。套句以起句爲最多；結句也常有；詩經裏更有詩中的套句。起句、結句，都與結構有關；而起句更爲重要。吳歌中有云，『山歌好唱口難開』（甲集一三六頁），又蘇州的唱本中有云，『山歌好唱起頭難，起子頭來便不難』（顧頡剛先生引，見甲集一六六頁），可見起句是不容易的。這裏所謂起句，差不多專指起興而言；也有賦體的，但甚少。起興既不容易，便多去借用成句；好在這種句子，原與下文不連貫，儘可移用。這是『同一起句的歌謠』的一個原因（用鍾敬文先生說，見民間文藝叢話六四頁）。復次，歌謠雖爲個人所作，而無個性；他總用民衆習知習用的語句，來表現他們與他所共有的情思。因此套句便多了。但這裏所謂套句，是就各異的歌謠而言；若是同一歌謠的轉變，那麼，句子相同是當然，無庸在此討論。

（一）同一起句　古今歌謠，皆多此種。鍾敬文先生在同一起句的歌謠一文中（民間文藝叢話五八～六三頁），曾舉了許多例，茲照錄如下。如詩經中以『揚之水』起的：

揚之水，不流束楚。彼其之子，不與我戍甫。懷哉懷哉，曷月予還歸哉？（王風，三章錄一）

揚之水，不流束楚。終鮮兄弟，惟予與女，無信人之言，人實狂女。（鄭風，二章錄一）

揚之水，白石鑿鑿。表衣朱襮，從子于沃。既見君子，爲何不樂？（唐風，三章錄一）

以『有杕之杜』起的：

有杕之杜，其葉湑湑。獨行踽踽；豈無他人，不如我同父。嗟行之人，胡不比焉？人無兄弟，胡飲焉？（唐風，二章錄一）

有杕之杜，有睆其實。王事靡盬，繼嗣我日。日月揚止，女心傷止，征夫遑止。（小雅，四章之一）

又如六朝時被收入樂府的民歌裏的例子（這是賦體的起句）：

陽春二三月，相將踏百草。逢人駐步看，揚聲皆語好。（江陵樂）

陽春二三月，草與水同色。攀條摘香花，言是歡氣息。

陽春二三月，水與草同色。道逢游冶郎，恨不早相識。

陽春二三月，正是養蠶時。那時不相怨，其再□儂來。（孟珠）

陽春二三月，相將舞翳樂。曲曲隨時變，持底艷郎目？（翳樂）

在現代歌謠中，這種例更多，鍾先生所舉的是：

日落西山一點紅，先生騎馬我騎龍；先生騎馬街上走，我騎烏龍水面飄。

日落西山一點紅，照見江南鯉魚精；頭在江南來吃水，尾在北方翻摩掀。

日落西山一點紅，武松殺嫂爲長兄。潘金蓮結識西門慶，武松殺嫂上梁山。

日落西山一點紅，照見江南九條龍。九龍紐紐要起水，小姐紐紐引郎君。（江蘇山歌，劉麗南輯）

丢只阿妹多日久，好過一年無幹長；今日有緣相遇到，恰似蘭花開合香。

丢只阿妹多日久，話頭講少萬萬千。離別一時當三日，離別三日當一年。

丢只阿妹多日久，有情老妹無相逢；來比大船打失槳，一望漂流在海中。

丢只阿妹多日久，坐唔安時瞓唔安。今日有緣相遇到，見娘歡喜命甘斷。

丢只阿妹多日久，四十五日無相逢！寄信又怕妹唔識，搭聲又怕講唔同。（海豐山歌，自輯）

這是起句全然相同的。此外還有只同前半句的，如吳歌云：

結識私情結識東海東。（六六起句，甲集七二頁）

結識私情結識恩對恩。（六七起句，又七三頁）

結識私情結識隔條浜。（六八起句，又七四頁）

這些都不是相同的歌謠。（江陰船歌中亦有同此的起句。）又如吳歌云：

西方路上一甏油。（五二起句，甲集五四頁）

西方路上一籠雞。（九五起句）

西方路上一隻牛。（九六起句）

西方路上一隻船。（九七起句，上三句見又一三一～一三二頁）

後三者大約是『佛婆所作歌』，前一首卻不是的，四首意義也各異。浙東歌謠有以『西方路上有一家』起興者，亦佛曲，見孩子們的歌聲二二七頁。這些起句雖只同前半句，理由卻與全句同的是一樣。

樂府中另有一種開篇的句子，是賦體，與起興異，卻也似乎有相同的情形。古詩有一首云：

四座且莫諠，願聽歌一言：請說銅爐器，崔嵬象南山。……

顧頡剛先生在論詩經所錄全爲樂歌一文中，說這是樂府。這話是很有理由的。我們看陸機的吳趨行起句云：

楚妃且勿歎，齊娥且勿謳；四坐並清聽，聽我歌吳趨。……

又鮑照代東武吟起句云：

主人且勿諠，賤子歌一言；僕本寒鄉士，出身蒙漢恩。……

陸鮑二人都是擬樂府的；所擬原辭雖已不可知，但我們很可推想樂府中必有些起句與那首古詩相似或相同的。——那首古詩之爲樂府，也由此可見。

（二）同一結句　如樂府豔歌何嘗行的『趨』云：

念與君離別，氣結不能言。各各重自愛，遠道歸還難。妾當守空房，閉門下重關。若生當相見，亡者會黃泉。今日樂相樂，延年萬歲期。

末二語與上文意思不相連貫。晉樂所奏白頭吟末二語與此大同小異：

今日相對樂，延年萬歲期。

這兩句也是與上文不連貫的。這兩句別處還有用的，或是一種和曲，也未可知。前引佛偈子之末語亦是此類。至豔歌起句云：

今日樂上樂，相從步雲衢。

以結句爲起興之句，則或係取其爲人所習知習聞之故。

（三）歌中套句　詩經中多此種。如『之子于歸』一語，見於桃夭、鵲巢、燕燕、東山等詩；『之子』所指卻可不同，在燕燕中指載嬀，在餘三詩中則均指新婦。又如『女子有行，遠父母兄弟』二語，見於毖彼泉水、蝃蝀、竹竿（作遠兄弟父母）諸詩，句意雖同，歌意有別。又如『不瑕有害』見於毖彼泉水、二子乘舟諸章；而在後詩中用爲結句。又如

邶風柏舟有『日居日諸』一語，日月中則以之爲每章之起句（共四章）。『不瑕有害』用爲結句，殆是偶然；『日居日諸』一語，則疑心本是起句，後才用入歌中的；因爲起句印象較深，容易讓人記住借用。這樣看，套句的位置，也不能嚴格論定的。

套句，在另一意義上，也可說是重疊的表現法；只這種重疊是爲了避生就熟的緣故罷了。歌中套句，應屬修辭範圍，因方便，故附論於此。

六、歌謠的修辭

【起興】興是周禮春官大師所謂『六詩』，詩大序所謂『六義』之一。向來與賦比並論，尤以與比並論時爲多。其義說者極衆，現在不能詳述，只舉幾種最著的：周禮鄭玄注引鄭衆云：『興者，託事於物。』劉協文心雕龍比興云：『興者，起。……起情者，依微以擬議。』鄭樵讀詩易法（六經奧論卷首）云：『關關雎鳩』，……是作詩者一時之興，所見在是，不謀而感於心也。凡興者，所見在此，所得在彼，不可以事類推，不可以理義求也。（據吳歌甲集引）朱熹云：『興則託物興辭。』（楚辭集註）又云：『興者，先言他物，以引起其所詠之辭也。』（詩集傳）又云：『因所見聞，或託物起興，而以事繼其聲。』姚際恆詩經通論云：『興者，但借物以起興，不必與正意相關也。』鄭樵姚際恆兩家所說最爲明白。顧頡剛先生又從歌謠裡悟得興詩的意義，他說：『數年來，我輯集了些歌謠，忽然在無意中悟出興詩的意義，今就本集所載的錄出九條於下：

一　螢火蟲，彈彈開，千金小姐嫁秀才……（第十九首）

二　螢火蟲，夜夜紅，親娘績苧換燈籠……（二十）

三　蠶豆花開烏油油，姐在房中梳好頭……（五一）

四　南瓜棚，著地生，外公外婆叫我親外甥……（五三）

五　一莢菜豆碧波青，兩邊兩懸竹絲燈……（五四）

六　一朝迷露間朝霜，姑娘房裏嬾梳妝……（五八）

七　陽山頭上竹葉青，新做媳婦像觀音……

　　陽山頭上竹葉黃，新做媳婦像夜叉……（六一）

八　陽山頭上花小籃，新做媳婦多許難……（六二）

九　梔子花開心裏黃，三縣一府捉流氓……（九二）

在這九條中，我們很可看出來起首的一句和承接的一句是沒有關係的，例如新做媳婦的好，並不在於陽山頂上竹葉的發青，而新做媳婦的難，也不在於陽山頂上有了一只小籃。它們所以會得這樣成為無意義的聯合，只因「青」與「音」是同韻，「籃」與「難」是同韻。若開首就唱「新做媳婦像觀音」，覺得太突兀，站不住，不如先唱了一句「陽山頭上竹葉青」，於是得了陪襯，有了起勢了。至於說「陽山」乃為陽山是蘇州一帶最高的山，容易望見，所以隨口拿來開個頭。倘使唱歌的人要唱「新做媳婦多許好」，便自然先唱出「陽山頭上一叢草」了；倘使要唱「有個小娘要嫁人」，便許先唱出「陽山頭上一隻鶯」了。這在古樂府中也有例可舉，如「孔雀東南飛，五里一徘徊」，原來與下邊的「十三能織素，十四學裁衣，十五彈箜篌，十六誦詩書」一點沒有關係，只因若在起首說「十三能織素」，覺得率直

無味，所以加上了「孔雀東南飛，五里一徘徊」，一來是可以用「徊」字來起「衣」「書」的韻腳，二來是可以借這句有力的話來作一個起勢。』如他所說，興的作用有二：一是從韻腳上引起下文，一是從語勢上引起下文，總之，是不取義的，而起興之句，又大都是即事的。朱熹所謂『因所見聞』，亦是此義。

所謂從韻腳上，從語勢上引起下文，只是一件事的兩面，而並非兩件事。這在顧先生的文裏說得甚是明白。不過這兩方面似乎還不夠說明起興的需要在歌謠中的迫切與普遍。我以爲還有兩種關係，或可以幫助顧先生的解釋：一是我們常說到的歌謠是以聲爲用的，所以爲集中人的注意起見，有從韻腳上起下文的現象。二是一般的民衆，思想境閾很小，即事起興，從眼前事物指點，引起較遠的事物的歌詠，許是較易入手的路子；用顧先生的話，便是要他們覺得不突兀，舒舒服服聽著唱下去。雖然起興的事物意義上與下文無關，但音韻上是有關的；只要音韻有關，聽的人便不覺得中斷，還是舒舒服服聽下去。顧先生所謂『覺得率直無味』，可以用這種道理解釋。至於『起勢』之說，則就作歌者方面說，也有道理。因爲一個意思，不知從何說起，姑就眼前事物先行指點，再轉入正文，便從容多了。『山歌好唱口難開』的句子不獨蘇州有，四川酉陽也有（見前），甚至僮歌裡也有（見苗志周情歌），可見這種作始的困難是很普遍的。這種起興的辦法，可以證明一般民衆思想力的薄弱，在藝術上是很幼稚的。所以後來詩歌裏漸少此種：六朝以來，除擬樂府外，簡

直可說沒有興。而論詩者仍然推尊比興，以爲詩體正宗，那一面是因傳統的勢力，一面他們所謂興實即是一種比，即今語所謂象徵，這是一直存在的。且不必遠舉例，就說楚辭吧。洪興祖楚辭補注說：『詩之興多而比賦少，騷則興少而比賦多。』這可見藝術漸進步，那裡粗疏的興體，便漸就淘汰了。興與比既如此不同，我覺得應該分論，所以不遵用前人比興聯文的辦法。

起興的事物，大都『因所聞見』前已說及，大約不外草木鳥獸、山川日月、舟車服用等，而以草木爲多。茲略舉數例。以草木興者，見前引顧先生文中。以鳥獸興者，如關雎，如粵風中鹿在高山吃嫩草：

鹿在高山吃嫩草。相思水面緝麻紗。紋藤將來做馬口，問娘鞍落在誰家？

以山川興者，如『陽山頭上竹葉靑』、『揚之水』等。以日月等興者，如前舉『日出西山一點紅』，又如召南殷其靁首章云：

殷其靁，在南山之陽。何斯違斯，莫敢或遑？振振君子，歸哉，歸哉。

又如臺灣歌謠云：

舉頭一看滿天清，七粒孤星一粒明。娘子要歹用心倖，不怕親哥起絕情。（男子唱臺灣歌謠集）

以舟車興者，如詩經鄘風的柏舟首章云：

汎彼柏舟，亦汎其流。髧彼兩髦。實維我儀，之死矢靡它，母也天只！不諒人只！

又如王風大車首章云（此詩朱熹作賦）

大車檻檻，毳衣如菼。豈不爾思，畏子不敢！

以服用興者，如僮歌云：

衣裳無扣兩邊開。不得妹話哥難來。連妹不得眞情話，寅時得話卯時來。（情歌五四頁）

新買水桶不用箍。妹妳作事太糊塗！妹妳作事好大膽，猶如攔路打腳骨。（情歌四二頁）

起興本原是直接地『因所見聞』，但起興的句子有時因歌者的偷懶省事而成爲套句，那就是間接的東西了。還有用這種熟句子，多少也有些取其容易入人的意思。前曾述及小調中的五更調、十二月、十杯酒等，有時只取其數目的限制，意思許和『更』『月』『杯酒』等毫無關連；在這種情形時所謂五更、十二月、十杯酒，也只是起興的形式而已。

現在的歌謠，從韻律上說，有以下幾種：一、七言四句（或五句）的山歌；二、長短句的徒歌；三、彈詞體的徒歌；四、小調。這四種中三、四的興體極少（除了上節末尾所舉的），一、二的興體則甚多。因爲三、四成體較晚，藝術較爲完密之故。

【辭格】辭格是指一些特別的表現形式而言：這些卻不一定與結構有關，大多數只是

修辭上的變化。茲分意義、字音、字形三方面論之。

一、關於意義的辭格　最常用的自然是比。鄭玄周禮注引鄭衆云：『比者，比方於物。』劉勰云：『比者附也。……附理者，切類以指事。』朱熹云：『比者，以彼物比此物也。』(詩經集傳)

依陳望道先生修辭學，我將比分爲譬喩及比擬二種：

一　譬喩　陳先生說：『思想的對象與另外的事物有了類似點，文章上就用那另外的事物，來比擬這思想的對象的，名叫譬喩格。』陳先生又分譬喩爲三種：

(一)明喩　是分明用另外事物來比擬文中事物的譬喩。正文與譬喩兩個成分不但分明並揭而且分明有別，在這兩個成分之間，常有『好像』『如同』『彷佛』『一樣』或『猶』『若』『如』『是』之類的譬喩語詞綰合它們。如客音情歌集五九云：

遇到你，好比羅浮遇到仙。羅浮遇仙無見面，看見我連在眼前。

又如粵風有一首云：

妹金銀——見娘娘正動兄心；眼似芙蓉眉似月，勝過南海佛觀音。(七頁)

有時省去了這等字，把正文與譬喩，配成對偶，排比等平行句法，如：

新打的茶壺亮堂堂。新買的小豬不吃糠，新娶的媳婦不吃飯，眼淚汪汪想她娘。

(孺子歌圖五三頁)

又如粵風思想妹云：

思想妹——蛺蝶思想也爲花。蛺蝶思花不思草，兄思情妹不思家。（一頁）

（二）隱喩　隱喩是比明喩更進一層的譬喩。正文與譬喩的關係比之明喩更爲緊切。

如詩衛風碩人云：

手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螓首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。

前四句是明喩，第五句便是隱喩。此類甚少。

（三）借喩　比隱喩更進一層的便是借喩。借喩之中，正文與譬喩的關係更其密切，這就是全然不寫正文便把譬喩用作正文的代表了。

如粵歌云：

揭起珠簾放鳳飛，紗窗門外月娥眉。陰影石榴不結子，虛花枉殺少年時。（情歌二頁）

首句與三四句皆借喩，次句則隱喩。又如：

竹篙打水兩難開，問娘轉去幾時來。三籮有谷丟落海，毋得團圓做一堆。（二八頁）

首句是一個借喩，三四句是另一個。

（四）象徵　此地所謂象徵，指『情調象徵』而言，以表現情調氣氛、心境之類爲主。

前面三種與下文的比擬，都可說是『切類以指事』，只有象徵並不要『切類』，只要有一種

籠統的、模糊的空氣就行。這種象徵，中國普通總以入興的項下。姚際恆說這是『興而比也』，他解釋爲『未全爲比而借物取興，與正意相關者』（詩經通論）。談龍集裏說得更是明白：『中國的詩多用興體，較賦與比要更普通而成就亦更好。譬如「桃之夭夭」一詩，既未必是將桃子去比新娘子，也不是指定桃花開時或是種桃子的家裏有女兒出嫁，實在只因桃花的濃艷的氣氛與婚姻有點共同的地方，所以用來起興，但起興云者並不是陪襯，乃是也在發表正意，不過用別一說法罷了。』（六八頁）但我以爲這種象徵在程度上或者不及其他三種，在性質上卻與它們相同，而與起興各別。從來關於比興問題的癥結，怕就在此，姚氏也嘗言之。

我們從上面的引文裏，知道桃之夭夭一詩有三種解釋。除第三近乎滑稽之外，餘俱講得通；此外尚有一義，即此二句爲紀候之語，亦通。這樣看，此詩兼有賦比興三義；郝仲輿謂，『興比賦非判然三體，每詩皆有之』，也不無相當理由。本來興比本身，原即是賦，與所興所比者並列時，才有興比之別。又比亦常代起興之用。所以賦比興的三分法，只是『一種』方便，不能嚴格判別，最好是將它們常作三個方面或三個態度。意思簡單的作品，只具一方面；但意思複雜的則有兼具三方面的。

二　比擬　將人擬物（即以物比人）和將物擬人（即以人比物）都是此種，茲分論之。

甲　擬人　如吳歌云，

跳蝨有作開典當，壁蝨強強作朝奉，白蝨來當破衣裳。跳蝨白蝨打起來。白蝨話：『你這尖嘴黑殼，東戳西戳，惹起禍來連我一道捉。』跳蝨話：『你這小頭大肚皮，說話無情理，自家爿得慢，倒要怪我小兄弟。』

自神話或傳說衍變的歌謠，也常用此法。如前舉風婆婆歌，一個小娘三寸長歌都是。又如前舉草木歌，百花名亦此種，但那些似乎是藝術關係多了。至其中『玄丹花鼻子，櫻桃花口』，『雪花銀牙』，『元寶花的耳朵』，等語，則都是隱喻。

乙　擬物　如詩衛風碩鼠首章云：

碩鼠，碩鼠，無食我黍。三歲貫女，莫我肯顧。逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所！

此詩是複沓格，下二章只易數字。詩序云：『碩鼠，刺重歛也。國人刺其君重歛，蠶食於民，貪而畏人，若大鼠也。』這個解釋是不錯的。這首詩全用比體，這樣的詩在歌謠中是不多的。

又如小雅鶴鳴次章云：

鶴鳴于九皋，聲聞于天。魚在于渚，或潛在淵。樂彼之園，爰有樹檀，其下維穀。他山之石，可以攻玉。(上章只易數字)

詩序『鶴鳴，誨宣王也』，箋云『誨，教宣王求賢人之未仕者』。是否『誨宣王』，雖不可知，

但所謂『求賢人之未仕者』，是可以解得通的。這首詩用一種比擬，以明一意，與碩鼠格又不同。又如客歌云：

娘門花木般般有，我想行前採一枝，我想行前採一朵，問娘心中樣何如？

（客音情歌集三七頁）

花木似乎比擬肢體，這與上例籠統比擬者有別。

陳望道先生將譬喻列在聯合類的辭格中，比擬列在幻變類的辭格中。聯合類是『聯合旁的意象來增加原意象的情趣或光彩』，幻變類『是由思想的幻變而成的修辭現象』。但他又說：『比擬其實便是一種譬喻。特一就兩物相似處言，一就兩物相變處言罷了。』照這樣看，譬喻可以包括比擬了。但我以爲二者雖相似而來源實異。比擬是由萬有有生論(Animism)思想而來，萬有有生論是低等的宗教，其源甚古。大約擬人是先有的形式，擬物則係轉變，已是藝術的關係多了。後來的擬人也重在藝術的關係，如百花名等，意在以花名編成歌唱，才採用擬人的形式，以引人興味。

三　鋪張　陳望道先生說：『說話上張皇鋪飾，過於客觀的事實處，名叫鋪張。』王充稱爲『藝增』。文心雕龍稱爲『矯飾』。范文瀾先生論之云：『蓋比者……其同異之質，大小多寡之量，差距不遠，殆若相等。至飾之爲義，則所喻之辭，其質量無妨過實，正如王仲任所云，『譽人不增其美，則聞者不快其意，毀人不益其惡，則聽者不愜於心，聞一增

以爲十，見百益以爲千。」莊子亦曰，「兩喜必多溢美之言，兩惡必多溢惡之言。」情感之文，意在動人耳目，本不必盡合論理學，亦不必盡符事實，讀詩者，「不以文害辭，不以辭害意」斯爲得之。』（文心雕龍講疏卷八，七頁）詩衛風河廣次章云：

誰謂河廣？曾不容刀！誰謂宋遠？曾不崇朝！

這首詩全是賦，二四兩句都是舖張的，極言宋之近而易渡。又如樂府陌上桑有云：

行者觀羅敷，下擔捋髭鬚；少年見羅敷，脫帽著帩頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤；來歸相怨怒。但坐觀羅敷。

這是形容羅敷之美的。又如孺子歌圖有歌云：

豌豆糕點紅點兒，瞎子吃了睜開眼兒，瘸子吃了丟下枴，禿子吃了生小辮兒，聾子吃了聽得見，老老吃了不掉牙。（七九頁）

這是形容豌豆糕的好處；吃了它，不可能的都變可能了。又吳歌云：

一支清香七寸長，嗚嗚沈沈哭爹娘：哭得長江水乾河底迸，鐵樹開花難見娘。（乙集八四頁）

這是極言其哀。又如客歌云：

日光東大都無用，十五團圓要缺邊，親娘好比大星宿，彭古開燈千萬年。（客音情歌二一頁）

這是形容情人的美妙，或祝其華年久駐之意。以上都是劉勰所謂『意深褒讚，故義成矯飾』。至於『溢惡之言』，則嘲笑歌中多有之。如前舉鬎鬎姐歌及肥人寶塔歌，均係此種。

四　顛倒

甲、事理顛倒　吳歌云：

四句山歌兩句眞，後頭兩句笑煞人：蝲蛇出扇飛過海，小田鷄出角削殺人。（乙集一〇九頁）

小人小山歌，大人大山歌。蚌殼裡搖船出太湖：燕子啣泥丟過海；鰟鮍跳過洞庭山。（甲集四頁）

此皆不可能之事。由第一例，如山歌中頗多此種，由第二例，更知此種多在兒歌中。上條所舉豌豆糕點一歌，也是用顛倒的形式來達到舖張目的的。

乙、次序顛倒　如前舉湖北的倒唱歌是。

丙、辭句顛倒　如孺子歌圖一歌云：

忽聽門外人咬狗，拿起門來開開手。拾起狗來打磚頭，又被磚頭咬了手。騎了轎子，抬了馬。吹了鼓，打喇叭。（四六頁）

前四句是句格顛倒，後二句是用字顛倒。

五　反話　如楓窗小牘載宣和中有反語云：『寇萊公之知人則哲；王子明之將順其

美；包孝肅之飲人以和；王介甫之不言所利。』該書謂『此皆賢者之過，人皆得而見之者也』。

二、關於聲音的辭格　鍾敬文先生在民間文藝叢話裏稱爲『雙關語』，朱湘先生在古代的民歌裏（中國文學研究），稱爲『字眼遊戲』，徐中舒先生在六朝戀歌裡（一般三卷一號）稱爲『諧音詞格』。『雙關』與『諧音』各爲這種詞格之一面。這種詞格在唐以前，大約是民歌裏所專有，鍾敬文先生說，『最大的緣故是歌謠爲口唱的文學，所以能適合於這種利用聲音的關係的表現』（民間文藝叢話三六頁），這是不錯的。又有人說，用這種辭格的多爲戀歌，戀愛的事，有時不便直陳，故用此法，這話也有理。茲分三種述之：

（一）諧音　以同音異字爲隱，叫做諧音。如子夜歌云：

高山種芙蓉，復經黃蘗塢；果得一蓮時，流離嬰辛苦。

芙蓉諧夫容，蓮諧憐。又粵歌云：

古井燒香暗出煙，唔知老妹乜人連，飯甑落鑊又無蓋，米篩做蓋氣飄天。

（民間文藝叢話三七）

煙諧冤，意謂想而不可得的冤枉（鍾說）。前舉物謎中『叫糖吃勿得，叫鑼敲勿響』，亦屬此種。其較複雜的，則如古詩云：

藁砧今何在？山上復有山。何當大刀頭。破鏡飛上天。

蒿砧者，趺也，諧夫字，大刀頭，環也，諧還字，這是多轉了一個彎。這首詩雖名古詩，當是民謠。

(二) 雙關　以同字別義爲隱，如子夜歌云：

始欲識郎時，兩心望如一，理絲入殘機，何悟不成匹。

匹字兼布匹，匹配二義。又粵歌云：

壁上插針妹藏口，深房織布妹藏機，燈草小姑把紙捲，問妹留心到幾時。(粵風十七)

機兼織機、心機二義，心兼燈心、人心二義，其較複雜的，如粵歌云：

妹鴛鴦，小弟一心專想娘：紅豆將來呑過肚，相思暗斷我心腸。(粵風八頁)

紅豆一名相思子，此相思兼物名、人情二義。

(三) 影射　如子夜歌云：

今夕已歡別，會合在何時？明燈照空局，悠然未有期。

徐中舒先生說方局是影射博字，再以博諧薄音，以棋諧期音。但歌中卻已寫明期字。這當是記錄者因在此處寫明期字較大方，在口頭上當然是念棋字的——這屬於諧音格。又如西曲石城樂云：

聞歡遠行去，相送方山亭；風吹黃蘗藩，惡聞苦離聲。

以黃蘗之味苦影射苦字，藩古音與分同在邦母，故以影射分離字。（藩字亦諧分字）前引的『復經黃蘗塢』一語同此。

諧音與雙關，廣義地說，也是一種比。這種六朝時吳聲歌中最多，今則粵歌中最多。（粵謳，客家歌謠中均有，而在後者中尤爲常見，）且有與吳聲歌曲同者，如以絲爲思便是。

三　關於字形的辭格　這便是拆字格。前舉『千里草』『小兒天上口』『一片火兩片火』等皆屬之。山歌如客歌云：

王字加點係你主，天字出頭係你夫。門內肚內加一口，問娘有意嬲郎無。（客音情歌集一二零頁）

字謎也當屬此。又山上復有山，爲出字，亦此類。

謎語除諧聲拆字外，不外賦比兩種。此只用借喻、擬人、擬物三式。如嘉屬煙謎云：

望去一條橋，走去軟幺幺，好的斧頭斬不斷。一陣風來就吹斷。

這是借橋喻煙。又如：

倒掛蓮蓬吃不得；綉花枕頭瞓勿得，青銅棍子使不得。（均見民俗二二合刊）

謎底是蜂巢、刺毛蟲、青簫蛇，也是借喻，但不止一物罷了。又如水煙筒謎云：

伍子胥守住僮關，白娘娘水沒金山，諸葛亮用火攻，赤壁燒紅。（同上）

這也是一種借喻：人名、地名、不過以資點綴，與正義無關，所重者是每句的後半——僮諧銅字，又如孺子歌圖歌云：

> 一朵芙蓉頂上栽，錦衣不用剪刀裁，雖說不是英雄漢，一聲叫喊萬門開。

謎底是雞。首二語是借喻，但就全體說，卻是擬人。而用「不用」「不是」字樣，是反擬，與正擬只形式相異。又如嘉屬謎語云：

> 爹娘蓬頭，養個兒子尖頭。(同上)

謎底是筍，這也是擬人。又如：

> 紅墻門，白戶檻，一只蝦蟆跳勒跳。(同上)

謎底是口。這是以人擬物的。

朱自清年表

一八九八年　出生於江蘇省東海縣。因祖父、父親都在揚州定居，故以「揚州人」自稱。

一九一六年　考入北京大學預科。

一九一七年　升入北京大學本科哲學系。

一九一九年　開始發表詩歌。

一九二〇年　北京大學哲學系畢業。

一九二二年　由八位當時文壇著名詩人合刊之《雪朝》第一集，內收朱自清的詩作一九首。

一九二三年　朱自清發表了近三百行的抒情長詩《毀滅》。

一九二四年　出版詩散文集《蹤跡》。

一九二五年　任清華大學教授。

一九二八年　第一本散文《背影》出版。

一九三一年　留學英國，進修語言學和英國文學，後又漫遊歐洲五國。

一九三二年　自英返國。

一九三四年　出版《歐遊雜記》。《歐遊雜記》與《倫敦雜記》皆是以印象手筆寫成的旅遊雜記。

一九三五年　編輯「《中國新文學大系》詩集」。

一九三六年　出版散文集《你我》，其中「給亡婦」情意真摯、淒婉動人。

一九三八年　任西南聯合大學中國文學系系主任。(由北京大學、清華大學、南開大學合併)

一九四三年　出版《倫敦雜記》。

一九四八年　去逝。

國家圖書館出版品預行編目資料

中國歌謠 / 朱自清撰 . -- 二版 . 臺北市 ;
世界 , 1998〔民 87〕
面 ; 公分
ISBN 957-06-0179-5 (精裝)

1.民謠歌曲 - 中國

539.12 87005307

中國歌謠

715-1383

著　　者／朱自清 撰
主　　編／楊家駱
發 行 人／閻 初
發 行 者／世界書局
登 記 證／行政院新聞局局版臺業字第〇九三一號
地　　址／台北市重慶南路一段九十九號
電　　話／(〇二)二三一一〇一八三
傳　　真／(〇二)二三三一七九六三
網　　址／www.worldbook.com
郵撥帳號／〇〇五八四三一七 世界書局
印 刷 者／世界書局
出版日期／一九五八年五月初版一刷
　　　　　一九九九年六月二版一刷
定　　價／二八〇元

⊙朱自清，字佩弦，原籍浙江省紹興縣。由於祖父、父親都在揚州定居，所以自稱「揚州人」。一九一七年考上北京大學哲學系，學生期間活躍於「五四」愛國運動，並積極參與北大學生爲傳播新思想而組織的平民教育講演團。畢業後加入新文學運動，亦成爲「文學研究會」的早期會員。一九二五年後，任清華大學中國文學系教授、系主任，而這之中曾休假，遊學歐洲，寫下了著名的倫敦雜記。

他在文學方面有極大的成就，以新詩、散文著稱，其文字精鍊得不能增減一字。初期寫的詩以「毀滅」最爲人所稱道，另有蹤跡、背影、你我等名作。晚年則致力於從事研究，以語言作爲文學研究的基礎，其用意在於啓蒙與普及，《中國歌謠》即此期間之代表作，另更有詩言辨志、國文教學及經典常談等。

《中國歌謠》是朱自清生前在清華大學授課時蒐羅博引的教材，堪稱是近代中國歌謠研究的開山著作。主要論述的內容，包含了歌謠的定義釋名、起源發展、歷史、分類、歌謠結構與修辭、歌謠的收錄與評價等，其中所引用涉及的材料豐富，除了《詩經》、《樂府詩集》、《山歌》、《粵風》等中國古代歌謠重要資料外，同時也吸取許多外國的理論，將中國歌謠作了較具系統的分析論述，在中國歌謠研究發展上，具有相當的價值。



ISBN 957-06-0179-5





定價490元